Ефим ЭТКИНД

МАТЕРИЯ СТИХА

PARIS
INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

1978

Е. ЭТКИНД

МАТЕРИЯ СТИХА



Efim Etkind (né en 1918) fait ses études à l'Université de Leningrad ; il prend part à la guerre (1942-1945) sur les fronts de Carélie et d'Ukraine, et connaît la victoire en Autriche. Par la suite il enseigne à Leningrad. C'est là qu'il soutient ses deux thèses : **les Romans de Zola des années 60,** *en 1957 («candidat») et* **la Stylistique comparée en tant que fondement de la théorie de la traduction,** *en 1965 (doctorat). En 1974, il est privé de ses grades universitaires et de son titre de professeur. En octobre de la même année, il est contraint de quitter l'U.R.S.S. Depuis la fin de l'année 1974, E. Etkind est professeur à l'Université de Paris X—Nanterre. En juin 1975, il soutient en Sorbonne sa thèse de doctorat d'État sur le thème :* **la Matière du vers et les Problèmes de la traduction poétique en Russie.**

Illustration de la jaquette :
M.C. Escher, *Cercles dans l'eau*
(linogravure, 1950)
Reproduit avec l'aimable autorisation de la Fondation Escher (Haags Gemeentmuseum — La Haye)

Efim ETKIND — LA MATIÈRE DU VERS

Efim ETKIND

LA MATIÈRE DU VERS



ISSN 0078-9976

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

МАТЕРИЯ СТИХА

Der Stoff, das Material des Gedichts,
Das saugt sich nicht aus dem Finger ;
Kein Gott erschuf die Welt aus Nichts,
So wenig wie irdische Singer.

Heinrich Heine, *Schöpfungslieder.* VI.

Материю песни, ее вещество
Не высосет автор из пальца.
Сам Бог не сумел бы создать ничего,
Не будь у него материальца.

Генрих Гейне. **Песни Творения.**
Перевод С. Маршака.

Светлой памяти своих учителей

Григория Александровича

Гуковского

и

Виктора Максимовича

Жирмунского

смиренно посвящает

эту книгу

автор

BIBLIOTHÈQUE RUSSE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

TOME XLVIII

Efim ETKIND

LA MATIÈRE DU VERS



PARIS

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

9, rue Michelet (VIe)

1978

Е. ЭТКИНД

МАТЕРИЯ СТИХА

ПАРИЖ

1978

ОТ АВТОРА

У этой книги судьба необычная и мучительная. Начатая десятилетие назад, в Ленинграде, она дописывалась вдали от тех читателей, которым предназначалась ; автор кончал ее во Франции, куда был заброшен волею обстоятельств, не имеющих отношения ни к науке, ни к литературе. Впрочем, некоторые из этих читателей, по тем же или сходным причинам, теперь тоже перекочевали на Запад. Три с половиной года жизни за пределами СССР убедили автора в том, что интерес к нашему языку и нашей поэзии здесь никогда не умирал ; что русская культура, где бы она ни творилась,— по ту или по эту сторону государственной границы,— едина ; что эта целостность культуры бесконечно важнее временных расхождений или мимолетных враждебностей, которые, казалось бы, раскалывают ее пополам. Автор с недоумением и тоской вспоминает о том, как много усилий приложили властьимущие его соотечественники, чтобы воспрепятствовать выходу книги в свет.

С чувством живейшей благодарности думает он о тех, кто в Ленинграде и Москве вместе с ним боролись за ее издание. Наконец, он почитает своим долгом выразить сердечную признательность французским коллегам, которые способствовали появлению **Материи** *в издательстве Парижского института славяноведения : Женевьеве и Жозе Жоаннэ, Жану Бонамуру, Флоранс Дюпон и Ирине Недельчевой.*

Июль 1978 Е. Э.

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national de la recherche scientifique

ISSN 0078-9976
ISBN 2-7204-0134-X

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

О стихе мы знаем много и мало.

Много — потому что вот уже два столетия ученые и писатели России размышляют и пишут о нем : начиная от Ломоносова, Востокова, Остолопова — до наших современников, которые и в двадцатые, и в шестидесятые годы текущего века написали десятки книг о ритме, слове в поэзии, мелодике стиха, жанрах, своеобразии лирики, композиции поэмы и т.п.

Мало — потому что у нас до сих пор нет уверенности, что мы знаем о своем стихе хотя бы только самое существенное.

Разработаны отдельные области — например та, которая носит название *стиховедение*. Специалисты произвели многочисленные подсчеты, начертили хитроумные и весьма полезные графики — после трудов Андрея Белого (например, **Ритм как диалектика**) подсчеты и графики вошли в исследовательский обиход. Сосчитаны варианты ямба, от двух- до шестистопного, и установлено, в какую пору развития русской литературы какому из них писатели отдавали предпочтение ; определено, какой поэт и в какой именно период творчества избирал ту или иную форму — так, Т. в тридцатые годы любил пиррихий на первой, а в пятидесятые — на третьей стопе. Подобные стиховедческие подсчеты в высшей степени интересны — правда, лишь в тех случаях, когда стиховед твердо понимает свою задачу и знает, какова конечная цель его подсчетов. Это, увы, далеко не всегда имеет место. Нередко

считают впрок ; надо же знать ! Кому-то и пригодится когда-нибудь !... Не думаю. Подсчеты, осуществленные без намерения и концепции, лежащей далеко за пределами арифметики, скорее всего выпадут в осадок, в котором годами копится множество нерастворимых сведений. « Может быть кому-то они когда-нибудь и пригодятся !», рассуждают авторы диссертаций, обнаруживая все новые и новые факты, не освященные ни мыслью, ни даже намерением. Иногда это называется — « вводить в научный оборот новые данные» . Увы, опыт показывает, что бесцельно введенные данные забываются, что бессмысленно выловленные в Лете имена снова тонут в реке забвенья, что бездумно извлеченные из пыльных библиотечных хранилищ книги тотчас же опять покрываются пылью.

Когда автор позволяет себе утверждать, что, зная о стихе много, мы мало знаем о нем, он имеет в виду, в частности, и то, что накоплено множество сведений, которые зачастую существуют сами по себе, ожидая, что их используют. В то же время многие узловые проблемы эстетики, связанные с поэзией, ожидают не только разрешения, но и постановки. К числу таких проблем относятся : соотношение прозы и стиха, рассмотренное принципиально-теоретически и исторически (без истории об этом соотношении говорить невозможно) ; ритм и его различные виды и формы — от композиционного макроритма до малых, микроритмических форм ; различнейшие виды « конфликтов », создающих высокое напряжение, скрытую или явную энергию поэтической формы — между статикой метрической или строфической решетки и динамикой живой речи, между привычностью поэтической традиции и неожиданностью индивидуального изображения, между бессодержательностью звуковой формы слова в языковой системе и ее осмысленностью в системе художественной.

Автор назвал свою книгу — **Материя стиха**. Он отнюдь не настаивает на том, что в поэзии все и до конца материально — утверждая подобный парадокс, он оказался бы архаистом, разделяющим идеи метафизиков XVIII века. Дух, как известно, существует, хотя и творит его высокоорганизованная материя. Изучая стих, мы порою забываем, что, во-первых, продуктом материи является дух, и что, во-вторых, творить способна лишь материя высокоорганизованная ; мы довольствуемся анализом, которому подвергли « текст », и полагаем, что, тщательно разобравшись в соотношении всех звуков, во всех повторах и метафорах, мы исчерпали объект — а ведь мы только начали в нем разбираться ! Мы только проникли в структуру его материи, а, значит, поняли его содержание, которое иначе, чем через материальную

форму, не раскрывается. И еще : мы порой недооцениваем сложности, именно — высокой организованности словесно-художественной материи ; она оказывается бесконечно более хитрой, чем нам казалось, и закономерности, действующие внутри нее, ничуть не менее сложными, нежели те, что управляют живыми организмами. Обыватель уже знает, что синтезировать белок — нелегко ; он, однако, уверен, что написать стихотворение гораздо легче. Между тем, создать подлинное произведение искусства ничуть не проще, нежели искусственно сотворить живой организм.

Автор не претендует на то, чтобы ответить на все нерешенные вопросы теории стиха. Он лишь стремится показать несколько аспектов *поэтической материи* — показать, что она, эта материя, сложнее организована, чем мы привыкли полагать. И что поэзия, как идеологическая форма познания мира, от этой материи неотделима : вне слова, звука, ритма — от просодии и рифмы до композиции — в поэтическом произведении нет ни идеи, ни даже просто смысла, а тот, который можно разглядеть вне материи стиха и помимо нее — обманчив, иллюзорен.

Изучать *материю стиха* адекватными объекту методами не могут ни литературоведение в целом, ни стиховедение в частности — им нужна поддержка со стороны своих гуманитарных соседей. Между тем с ходом времени сложный комплекс гуманитарных наук, именуемый филологией, переживает серьезные изменения. Идет естественный процесс расчленения единой филологической науки на отдельные дисциплины, из которых каждая подчиняется собственной методологии, каждая уточняет свой объект и развивается по специфическим внутренним законам. За последние несколько десятилетий определились весьма жесткие границы таких двух обширных филологических областей, как лингвистика и литературоведение, причем и та, и другая настойчиво стремились доказать свою независимость : лингвистика отталкивала от себя факты, которые она именует экстралингвистическими, выходящими за пределы языковых и речевых закономерностей как таковых ; литературоведение стремилось ограничить себя фактами художественной идеологии, социолого-историческими данными, видя в них достаточный материал для построения истории и даже теории литературы, и лишь изредка, от случая к случаю, привлекая отдельные выводы, полученные языкознанием, причем эти факты сообщались преимущественно как *иллюстрации* к уже формулированным чисто литературоведческим выводам. Под иллюстрацией мы понимаем пример, который приводится в тексте исследования с целью сообщить изложению наглядность или подтвердить отвлеченные доводы конкретным фактом, — пример,

который в сущности не обязателен ; без него можно обойтись, рассуждение существует и без него, движется мимо, обтекая его, как вода ручья обтекает камень. Подобная методика характерна для множества работ о литературе, и прежде всего о поэзии — она исходит из традиционного противопоставления содержания и формы и предполагает возможность отдельно охарактеризовать сперва одно, затем другое.

Такой метод, практически осуществивший теоретическое деление на содержание и форму, проник в учебники — школьные и университетские, в диссертации и монографии, в критические статьи и писательские эссе. Одна из задач, которые поставил перед собой автор настоящей книги, сводится к тому, чтобы искусственному разделению поэзии на содержание и форму противопоставить их понимание как единство. Нет содержания вне формы, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был мал или внешен, строит содержание произведения ; нет формы вне содержания, потому что каждый элемент формы, как бы он ни был опустошен, заряжен идеей.

Таков первый принцип, исповедуемый автором.

Однако он тесно связан со вторым, без которого легко превращается в абстракцию, в пустой абсолют.

В истории поэзии соотношение между элементами, образующими основу этого словесного искусства, постоянно меняется. По сути дела, поэзия, как общее понятие, тоже оказывается внеисторической абстракцией. Характерные для нее черты поэзия приобретает лишь в соотнесенности с прозой ; это отношение так эволюционировало на протяжении двух столетий, что, можно сказать, оба словесных искусства совершенно изменили свои родовые признаки. Второй принцип книги таков : в каждом случае учитывать место, занимаемое стихотворением или поэзией в истории соотношения прозы и поэзии. Это вносит существенную поправку в представление о безусловном единстве содержания и формы : на известных этапах развития поэтического искусства ряд формальных элементов и в самом деле носят характер внешний ; они предписаны той рецептурой формальных приемов, которая со времен Аристотеля называлась *риторикой* и которая в России с блеском разработана первым и крупнейшим нашим мыслителем в этой области, Феофаном Прокоповичем, а вслед за ним Ломоносовым.

Начиная с романтиков, мы привыкли воспринимать термин « риторика » как отрицательную оценку произведения поэзии. « Риторический » — значит напыщенный, декламационный, анти-

поэтический. Всем памятен стих Верлена из его манифеста **Поэтическое искусство** :

Хребет риторике сверни...

(перевод Б. Пастернака).

Однако риторика в ее взаимоотношениях с поэзией нуждается в подходе историческом. Если в XIX и XX веках она как бы антоним слова « поэзия », то в пору господства классицизма риторика была искусством, стоявшим между поэзией и прозой и позволявшим преобразовать прозу в поэзию. Расхождение обоих словесных искусств, их полное размежевание привело и к развенчанию риторики.

В предлагаемой книге делается попытка возвратиться к целостному рассмотрению поэзии как словесного искусства — и для этого привлечь к анализу данные размежевавшихся, приобретших автономию и, как нам кажется, чрезмерную самостоятельность областей филологии : языкознания, стилистики, поэтики, стиховедения. Развитие каждого из этих направлений привело к ценным выводам общего и частного свойства. Но по-настоящему их ценность обнаруживается в приложении к анализу словесно-художественного произведения, когда все факты вступают во взаимодействие и позволяют объяснить систему поэтического текста.

Пушкину принадлежит мысль о противоположности поэзии (в широком смысле слова) науке. Споря с одним из журналов (речь идет о статье Н. Полевого в **Московском Телеграфе**, в котором « сказано было, что VII глава [**Онегина** — Е. Э.] не могла иметь никакого успеху, ибо век и Россия идут вперед, а стихотворец остается на прежнем месте », Пушкин решительно заявил : « Решение несправедливое (т. е. в его заключении). Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны. »[1]

Мысль Пушкина подтверждена миновавшими с тех пор (с 1830 года) почти полутора столетиями русской, да и мировой

1. А. С. Пушкин. **Полное собрание сочинений** в 10-ти томах. М., Изд-во Академии наук СССР, т. V, 1957, стр. 548-549.

поэзии : в самом деле, открытия ученых отменяются последующими открытиями, они уходят в историю, становятся достоянием эрудиции ; произведения поэзии остаются в одном ряду с произведениями последующими — ничто не отменяет, не ослабляет и даже не затеняет их. Но в одном отношении Пушкин, пожалуй, ошибся : едва ли можно сказать, что « цель ее [поэзии] одна, средства те же » ; нет, — и цель, и средства меняются. Неточность пушкинского положения определяется тем же, о чем говорит сам Пушкин в данной фразе : выводы научной мысли « каждый день заменяются другими », а Пушкин в цитированном предисловии предстает перед нами не как художник, произведения которого « остаются свежи и вечно юны », но как мыслитель, чьи идеи подвержены общему, открытому самим Пушкиным закону старения. Вероятно, в 1830 году еще трудно было рассмотреть изменение средств поэзии и даже ее цели — чтобы это констатировать, нужен был весомый исторический опыт, накопленный нами за истекшие с той поры сто сорок лет ; нужно было пройти через художественные открытия Лермонтова и Тютчева, Некрасова и Фета, Блока и Маяковского, Есенина и Цветаевой, Мандельштама и Ахматовой, Пастернака и Твардовского. Одна из задач настоящей книги — показать, как происходит эволюция поэтических « средств », как поэзия (в узком смысле слова) постепенно осуществляет изначально заложенные в ней возможности, и в то же время как и благодаря чему давно, много десятилетий назад созданные « произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны ».

Метод нашего изложения в принципе отвергает иллюстрирование. Читатель встретится на этих страницах с многочисленными стихами и отрывками из поэм ; автор стремился, однако, к тому, чтобы поэтические тексты служили не примерами, подтверждающими ход отвлеченно-логической мысли, а — материалом исследования, предметом интерпретации, основанием и поводом для общих умозаключений. По замыслу автора, разборы должны занять в этой книге центральное место. В большинстве случаев рассматриваются целостные стихотворения, причем автор, стараясь истолковать их многосторонне, делал упор на ту проблему, которой посвящен соответствующий раздел книги.

Автора часто спрашивают, то с плохо скрываемой иронией, то с искренним изумлением : « Неужели поэт обо всем этом думал ? Неужели он так сочинял сознательно, нарочно ?... » Хочу условиться с читателем : этот вопрос выносится за рамки книги ;

он — в компетенции ученых, занимающихся особой наукой, до сих пор не вполне определившей свой метод и свои пределы : психологией творчества. Автор же руководствовался тем, что в творчестве соединяются воедино замысел и воплощение.

Под влиянием каких внешних поводов рождается замысел ? Как видоизменяется замысел в процессе воплощения ? Как соотносятся сознательное и интуитивное в замысле ? Как эти же начала соотносятся в воплощении ? Вообще, каковы границы замысла, то есть где кончается первая стадия творчества и начинается вторая стадия — воплощения ? И есть ли возможность провести разграничительную линию между обеими стадиями, — иначе говоря, существуют ли вообще в раздельном виде каждая из них ?

Все эти вопросы увлекательны и существенны, но ответа на них читатель не должен искать в книге **Материя стиха.** Автор позволяет себе ответить лишь словами Пушкина, который в стихотворении **Полководец** (1835) рассматривает портрет Барклая де Толли, созданный Джорджем Доу :

Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом густая мгла ;
За ним — военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой.

И далее, комментируя свое описание и свое понимание портрета, Пушкин говорит :

Свою ли точно мысль художник обнажил,
Когда он таковым его изобразил,
Или невольное то было вдохновенье, —
Но Доу дал ему такое выраженье.

Мысль — или невольное вдохновенье ? Уж если Пушкин не брался определить соотношение обоих этих творческих начал, то едва ли такая задача может быть по плечу кому бы то ни было. Впрочем, так ли уж это важно ? Ведь существенно одно : « ... Доу дал ему такое выраженье ». Для автора настоящей работы только это и важно — определить, какой объективный смысл имеет произведение, какое *выражение* дал ему поэт. Может быть изучение « материи стиха » вызовет к жизни новые, более плодотворные исследования в области психологии творчества, которая, как нам кажется, пока еще не стала предметом научного исследования.

Глава I

ПРЕДМЕТ ПОЭЗИИ

> *Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем ; критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает.*
>
> Пушкин[1]

Жизненный факт, становясь элементом художественной прозы, преображается — он входит в произведение, участвует в построении сюжета, который является, по справедливому определению В. Шкловского, «исследованием действительности»[2], а по формуле, принадлежащей Е. Добину, «концепцией действительности »[3]. Соотношение реального факта и художественной прозы изучено довольно полно — в книгах названных исследователей на многих примерах показано, как происходит одновременно и сохранение, и преобразование жизненного события или реального прототипа в деталь художественной структуры. Е. Добин из наблюденных им отношений реальности и художественной прозы выводит закон « концентрации » жизненного противоречия, усиления коллизии, который проявляется не только в строении

1. А. С. Пушкин, т. V, стр. 548.

2. Виктор Шкловский. **Художественная проза.** *Размышления и разборы*. М., 1959.

3. Е. Добин. **Жизненный материал и художественный сюжет.** Л., 1956, стр. 120.

сюжета в целом, но и « в отдельных звеньях сюжета, в эпизодах и деталях »[1].

Лирическая поэзия с этой же точки зрения почти не изучена : каково соотношение реальности и поэтического результата, или, условно говоря, прототипа и типа, протофакта и факта художественного ? Двигаясь таким путем, — от первого ко второму, — попытаемся нащупать закономерности поэтического преобразования, обобщения действительности. Обратимся к лирике Александра Блока.

Приращение смысла

В апреле-июне 1909 года Блок совершил путешествие по Италии. После Венеции и до Флоренции он попал в Равенну, древнюю столицу Западной Римской империи, в конце V века завоеванную королем остготов Теодорихом Великим и постепенно, с ходом веков, превратившуюся в захолустный итальянский городок. Блок уезжал в тяжелом моральном состоянии — его отвращение к казенной России глухого безвременья дошло до высшего предела. Накануне отъезда, 13 апреля, он писал матери из Петербурга о Художественном театре, где был на спектакле « Три сестры » : « Это — угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся, каким-то чудом не заплеванных углов моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины, которую я завтра, слава тебе господи, покину ». В том же письме он подробнее говорит о причинах созревшего в его душе отвращения : « Несчастны мы все, что наша родная земля приготовила нам такую почву — для злобы и ссоры друг с другом. Все живем за китайскими стенами, полупрезирая друг друга, а единственный общий враг наш — российская государственность, церковность, кабаки, казна и чиновники — не показывают своего лица, а натравливают нас друг на друга ». А дальше Блок совсем уж определенно пишет о том, что он будет искать в Италии, с какими намерениями уезжает : « Изо всех сил постараюсь я забыть начистоту всякую российскую « политику », всю российскую бездарность, все болота, чтобы стать человеком, а не машиной для приготовления злобы и ненависти. Или надо совсем не жить в России, плюнуть в ее пьяную харю, или — изолироваться от *унижения* — политики, да и « общественности » (партийности)... Я считаю теперь себя вправе умыть руки и заняться искусством. Пусть вешают, подлецы, и околевают в своих помоях ».

1. Е. Добин, ук. соч., стр. 223.

В начале мая Блок уже был в Венеции, где погрузился в древнее искусство Италии. Он посетил и международную выставку современной живописи, уровень которой, как он написал в письме к матери от 7 мая, « совершенно ничтожен » ; Блок, однако, восхищаясь живописью раннего возрождения, думает о будущем : « итальянская старина, — размышляет он в том же письме, — ясно показывает, что искусство еще страшно молодо, что не сделано еше почти ничего, а совершенного — вовсе ничего : так что искусство всякое (и великая литература в том числе) еще все впереди ». Характерно, кстати, что, как Блок ни проклинает « нищую Россию с ее смехотворным правительством, ... с ребяческой интеллигенцией », как ни радуется тому, что не видит и не читает « неприличных имен Союза русского народа и Милюкова », и тому, что « во всех витринах... имена Данта, Петрарки, Рескина и Беллини », от России ему никуда не уйти, — и когда он думает о будущем культуры, ему « среди итальянских галерей и музеев вспоминается Чехов в Художественном театре... ; это — тоже предвестие великого искусства ».

Отвращение к официальной России и тоска по настоящей ; отвращение к политике и желание уйти от нее и ее грязи в чистую сферу духовного бытия ; отвращение к современному ничтожеству, проявившему себя во взаимной озлобленности и склоках, но также и в живописи, — и вера в грядущий расцвет великого искусства, предсказанного Чеховым и Художественным театром : — таково умонастроение Блока, приехавшего в Италию.

В Равенну он не слишком собирался — из Венеции писал матери, что поедет в Падую, а о Равенне и не упоминал. Позже он напишет В. Я. Брюсову : « ... не поехал бы туда, если бы Вы не соблазняли » (2 октября 1909). Но именно Равенна произвела впечатление наиболее глубокое : « Всех дороже мне Равенна, признаю Милан, как Берлин, проклинаю Флоренцию, люблю Сполето... » (матери от 19 июня 1909).

Подробно о Равенне рассказано в письме матери от 13 мая. Этот документ особенно важен для понимания замыслов Блока и их осуществления :

« В Равенне мы были два дня. Это — глухая провинция, еще гораздо глуше, чем Венеция. Городишко спит крепко, и всюду — церкви и образа первых веков христианства. Равенна — сохранила лучше всех городов раннее искусство, переход от Рима к Византии. И я очень рад, что нас туда послал Брюсов ; мы видели могилу Данта, древние саркофаги, поразительные мозаики, дворец Теодориха. В поле за Равенной — среди роз и глициний — могила Теодориха. В другую сторону — древнейшая церковь,

в которой при нас отрывали из-под земли мозаичный пол IV-VI века. Сыро, пахнет как в туннелях железной дороги, и всюду гробницы. Одну я отыскал под алтарем, в темном каменном подземелье, где вода стоит на полу. Свет из маленького окошка падает на нее ; на ней нежно-лиловые каменные доски и нежно-зеленая плесень. И страшная тишина кругом. Удивительные латинские надписи... »

Гораздо позднее, в октябре, Блок вспомнит Равенну в письме к Брюсову. Выражая ему признательность за совет посетить этот городок, Блок напишет : « Едва ли Равенна изменилась с тех пор, как Вы были там. По-видимому, она давно и бесповоротно умерла и даже не пытается гальванизироваться автомобилями и трамваями, как Флоренция. Это очень украшает ее — откровенное отсутствие людей и деловой муравьиной атмосферы... Совершенно понятно, почему Дант нашел пристанище в Равенне. Это город для отдыха и тихой смерти » (2 октября 1909) .

Итак, мы узнали многое — и о Блоке этих дней, и о том, что он в Равенне увидел. Это — протофакты, послужившие поводом для создания стихотворения, написанного вскоре после письма матери (оно датировано « май-июнь 1909 ») и озаглавленного

Равенна

Все, что минутно, все, что бренно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Рабы сквозь римские ворота
Уже не ввозят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик.

От медленных лобзаний влаги
Нежнее грубый свод гробниц,
Где зеленеют саркофаги
Святых монахов и цариц.

Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожег.

Военной брани и обиды
Забыт и стерт кровавый след,
Чтобы воскресший глас Плакиды
Не пел страстей протекших лет.

Далеко отступило море,
И розы оцепили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О буре жизни не мечтал.

А виноградные пустыни,
Дома и люди — всё гроба.
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба.

Лишь в пристальном и тихом взоре
Равеннских девушек, порой,
Печаль о невозвратном море
Проходит робкой чередой.

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой жизни мне поет.

В стихотворении, открывающем цикл **Итальянские стихи,** много слов и образных деталей, с которыми мы уже встречались в письмах к матери. Сопоставим :

Городишко спит крепко	*Ты, как младенец, спишь, Равенна...*
... Переход от Рима к Византии	*... сквозь римские ворота...*
... древние саркофаги	*Где зеленеют саркофаги*
... поразительные мозаики	*Уже не ввозят мозаик*
Среди роз и глициний — могила Теодориха	*И розы оцепили вал,* *Чтоб спящий в гробе Теодорих...*
... всюду гробницы	*... всё гроба*

... нежно-лиловые каменные доски и нежно-зеленая плесень...	*От медленных лобзаний влаги* *Нежнее грубый свод гробниц,* *Где зеленеют саркофаги...*
Удивительные латинские надписи.	*Лишь медь торжественной латыни...*

Позднее, 10 октября 1909 года, Блок написал очерк **Немые свидетели** для книги « итальянских впечатлений », озаглавленной **Молнии искусства**, где повторил не только мысли и образы, но слова и словосочетания из стихотворения **Равенна**, уже написанного, но еще не опубликованного (выделяем их курсивом) :

« Жить в итальянской провинции невозможно потому, что там нет живого, потому, что весь воздух как бы выпит мертвыми и по праву принадлежит им. *Виноградные пустыни*, из которых кое-где смотрят белые глаза магнолий... Только на горах, в соборах, могилах и галлереях — *прохлада, сумрак* [ср. *Тенист и хладен их порог...*] и католические напоминания о мимолетности жизни... жизнь Перуджии умерла, новой не будет, а старая *поет, как труба*, голосами зверей на порталах, на фонтанах, на гербах... »

Несмотря на многочисленность словесных и фразеологических совпадений, стихотворение говорит о другом, чем письмо, о другом, чем очерк.[1] О чем же ? Чтобы ответить на этот вопрос, надо рассмотреть его структуру.

Заметим сразу же, что блоковские стихотворения отличаются необыкновенной архитектонической законченностью. В пору создания **Итальянских стихов** и очерков об Италии Блок много размышлял о форме в искусстве ; вот одно из таких размышлений : « Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос (духовный и телесный мир). О том, что мир явлений телесных и душевных есть *только* хаос, нечего распространяться, это должно быть известно художнику... Наши великие писатели (преимущественно о Толстом и Достоевском) строили все *на* хаосе (« ценили » его) и потому получался удесятеренный хаос, т. е. они были плохими художниками. Строить космос можно только *из* хаоса ». И, заканчивая это письмо от 3 сентября 1909 года Е. П. Иванову, Блок подытоживает : « Вздумалось написать тебе это из числа бесчисленных моих

1. Справедливо пишет Павел Громов : « Нельзя читать 'Итальянские стихи' без окружающей их 'прозы' — в частности, без писем Блока, представляющих большое явление русской прозы, — но нельзя и отождествлять прозу и стихи. Взаимосвязанные, но разные ряды содержания выражаются там и тут ». П. Громов. **А. Блок, его предшественники и современники.** М.-Л., 1966, стр. 354.

мыслей такого порядка (о строгой математичности искусства) ». После таких слов самого Блока о строгой математичности искусства — можно ли удивляться совершенству его композиции, точности его построений ?

В **Равенне** 9 строф, распадающихся на 3 группы по 3 строфы в каждой. Вторая и третья группы различаются легко. Во вторую входят три строфы, из которых каждая — сложноподчиненное предложение цели, охватывающее главным предложением первые два стиха, придаточным — третий и четвертый ; связывающий их подчинительный союз *чтоб (ы)* трижды стоит в начале третьего стиха. Третья группа тоже объединена синтаксическим параллелизмом трех предложений, — из них каждое начинается с противительного союза *лишь* ; подобие на этот раз менее полное, чем во второй группе, потому что указанная конструкция начинается в первой строфе этой группы с середины, а не с начала, — и все же три строфы объединены отчетливым синтаксическим параллелизмом : *Лишь медь... поет..., Лишь... печаль... проходит..., Лишь... тень Данта... поет.*

Остается первая группа. Что объединяет три строфы здесь ? В отличие от последующих групп не синтаксис, а тема, — тема медленно текущего времени. Понятие ВРЕМЯ выражено в лексике : *минутно, бренно, в веках, вечность* ; в наречии *уже* (*не вво-зят...*) ; в расположенных на ритмических одинаковых местах, в начале третьих стихов второй и третьей строф, глаголах « постепенного изменения » — *догорает, зеленеют*. Даже в сравнительной степени прилагательного *нежнее*, которое в контексте строфы играет роль сказуемого и воспринимается тоже как глагол ; ср. аналогию : *догорает — нежнее (т) — зеленеют.*

Понятие МЕДЛЕННОСТЬ выражено всеми возможными средствами синтаксиса и фонетики. Прежде всего оно создается повтором, начинающим стихотворение :

Все, что *минутно*, все, что *брен*но

Оно продолжено в следующем повторе :

...ты *в веках.*
Ты, *как младенец...*

Оно подчеркнуто замедляющими стих спондеями, ударными анакрузами. Наконец, в той же первой строфе нагнетены двойные Н, растягивающие и, значит, замедляющие звучание слов : *бренно — Равенна — сонный.*

Образ медленности особенно ясен в третьей строфе этой группы, где прилагательное *медленных* с его двумя Е как бы

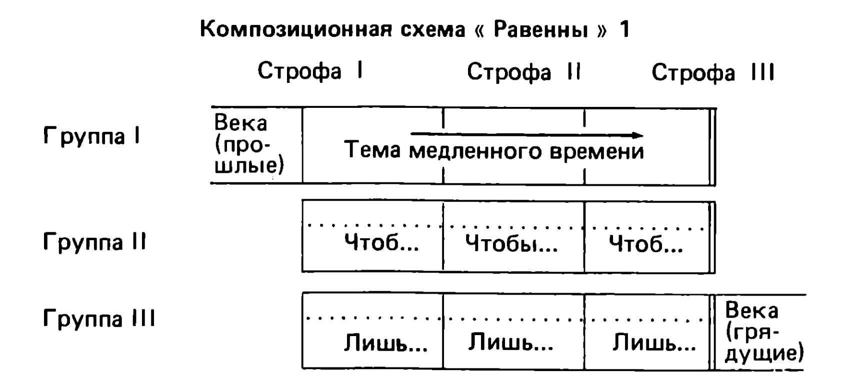
продлено сходными гласными в словах *нежнее (е-е-е-)* и *зеленеют (е-е-е)*; в этих трех словах совпадает и согласный звук Н, об особенности которого говорилось выше. Близкую фонетическую фунцию выполняют совпадающие согласный и гласный звуки Л и А в сочетании *лобзаний влаги*. Замедлению служит и конструкция сложноподчиненного предложения, охватывающего всю строфу, о союзом *где* в начале третьего стиха : эта конструкция предвосхищает все три строфы второй группы, — только вместо *где* там будет *чтоб (ы)*.

Идея медленности проходит и через все стихотворение. Ее образному воплощению способствуют : тождественные ритмико-синтаксические фигуры четырех строф (III, IV и VI), а затем последних трех (VII, VIII и IX) ; настойчивые повторения опорных гласных в рифмах. Напр., А : векАх-рукАх (I), влАги-саркофАги (III), зАлы-ГАллы (IV), вАл-мечтАл (V), гробА-трубА (VI) ; О : порОг-прожЕг (IV), мОре-ТеодОрих (VI), взОре-порОй-мОре-чередОй (VIII), счЕт-поЕт (IX). Таким образом, на 36 рифм приходится 10, содержащих А (30%), и 10, содержащих О (30%). Этот высокий процент близких звучаний в рифмах поддержан еще и гармонизацией гласных внутри стихов:

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам...

(А-А-А-А-А...)

Медленное время — таков центральный образ стихотворения. Оно неуклонно движется из прошлого к настоящему, оно будет с такой же неуклонностью двигаться от настоящего к будущему. **Равенна** содержит дважды слово *века* — в первой строфе (*Похоронила ты в веках*) и в последней (*Ведя векам грядущим счет*) ; *века* обрамляют стихотворение, открывая две бесконечные перспективы — назад и вперед, в прошлое и в будущее. Между этими двумя бесконечностями — тот миг, который дан в стихотворении.



Композиционная схема « Равенны » 1

Центральное слово, звуки которого многократно повторены— слово *гроб.* Уже в строфе III — свод *гробниц*, причем рядом эпитет *грубый*, содержащий те же звуки (*гроб — груб*). В строфе IV — *гробовые залы*, — на этот раз поддерживающим словом является союз *чтоб* (*чтоб — гроб*) ; в строфе VI — *в гробе* ; в строфе VII наиболее энергично звучит *гроба*, и слово это поставлено в рифме, так что звуки его подхвачены через стих словом *труба*. Можно заключить, что звуковой комплекс *гроб — гробница* содержится в четырех строфах и нет его в двух первых и двух последних строфах, а также в одной центральной, пятой. Это — другой архитектонический элемент, создающий как бы еще одну композиционную структуру, приходящую в противоречие с первой ; там принцип членения был 3 + 3 + 3, здесь : 2 + 2 + 1 + 2 + 2.

Композиционная схема 2

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
		грубый свод гробниц	гробо- вые за- лы		в гробе	всё гроба		

Имеется, впрочем, звуковой переход от первых двух строф к третьей, и от седьмой — к последним двум. В строфе I и II звуки слов *гроб-гробница* подготовлены сочетанием б-р в слове *бренно* и р-б в слове *рабы* :

Рабы сквозь римские ворота

В строфе VIII мы слышим отзвук этих сочетаний в р-б слова *робкой* :

Проходит робкой чередой

и г-р в слове *грядущим.*

Поэтому — уточним схему. Она предстанет в следующем виде:

Композиционная схема 2[a]

I	II	III	IV	V	VI	VII	VII	IX
брен- но	рабы	грубый свод гробниц	гробо- вые залы		в гробе	всё гроба	робкой	гря- ду- щим

Предвосхищая следующую композиционную схему, можно сказать так : мы спускаемся в царство смерти, характеризуемое

звуками **г-р-б**, по звукам **б-р** и **р-б** ; мы поднимаемся из царства смерти на поверхность земли по ступеням этих звуков : **р-б** и **г-р**.

Как видно из схемы, противоречие обеих композиционных структур (схема 1 и схема 2) реально, хотя и снимается общей динамикой сюжета, а также указанной выше общностью звуков, особенно в рифмующих клаузулах (а, о).

Отметим семантическое движение слов, идущих от корня *гроб* : 1) *гробницы,* 2) *гробовые залы*, 3) *гроб,* 4) *гроба.* В первых двух случаях — синонимы (подземные склепы), в третьем гроб = могила, в четвертом — метафора, восходящая к библейскому образу. В связи с этим — еще одна композиционная особенность стихотворения : в первых двух и последних двух строфах дан мир наружний, а в средних пяти — подземный. Получаем еще одну композиционную формулу : 2 + 5 + 2. Но эта схема требует существенного уточнения :

Композиционная схема 3

I	II	III IV V VI VII	VIII	IX
Символ (Вечность)	Реальная Равенна (базилика)	п о д з е м н ы й м и р	Реальная Равенна (девушки)	Символ (Тень Данте)

Формула несколько меняется : 1 + 1 + 5 + 1 + 1. Оказывается, что рамку стихотворения образует не только слово *века*, повторенное в первой и последней строфах, но и символические образы : в первой строфе — аллегория Времени, Вечности, данной в виде женской фигуры, Мадонны, в руках которой город Равенна, олицетворенный в образе младенца ; в последней строфе — другое олицетворение Времени, данное в образе пророческой *Тени Данта*, поэта, вещающего о будущем. В обеих этих строфах прошлое слито с будущим, хотя первая обращена назад, а последняя — вперед.

С этим связан еще один важнейший элемент кольцевой композиции стихотворения. В первой и последней строфах рядом с аллегорически выраженной темой Вечности звучит голос автора, образ которого появляется здесь как лирический персонаж, — в первой строфе он звучит в двойном обращении к Равенне : *...похоронила* ТЫ, ТЫ, *как младенец, спишь...* ; в последней строфе — в личном местоимении **мне** : *О Новой Жизни* МНЕ *поет*. **В остальных** же семи строфах авторского голоса нет — он уступает место объективным описаниям надземного и подземного миров. Значит, возникает еще один вариант симметричной композиции стихотворения, который схематически можно представить так :

Композиционная схема 4

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Субъек-тивное	Объективный				мир			Субъек-тивное

Формула этой схемы такова : 1 +7 + 1.

Замечательно, что субъективно-лирическое начало объединяется с символическим, максимально отвлеченным, аллегорическим: в первом случае с Вечностью, убаюкивающей в своих объятиях Равенну ; во втором с тенью Данта, проницающей грядущее ; это лирическое начало объединяется также с уже отмеченными *веками,* вереница которых в строфе I уходит в прошлое, в строфе IX — в будущее. Таков блоковский образ поэта : он носитель времени, он на ты с вечностью ; с ним, через головы столетий, беседует Дант — символ бессмертия поэзии, искусства.

Характерна двуплановость кончающего стихотворение сочетания « о Новой Жизни » — конечно, имеется в виду книга молодого Данте **Vita nuova (Новая Жизнь**, 1291), первая в западной литературе лирическая повесть и, в то же время, цикл лирических стихотворений ; это произведение знаменовало переход от средневековой условности к поэзии реального человека, развившейся в эпоху Возрождения. Однако в то же время Новая Жизнь в контексте последней строфы **Равенны** — это и будущее, те *грядущие века*, которые в конце стихотворения открываются нам — их провидит поэт : Данте, и вместе с ним Блок.

Впрочем, *тень Данта* присутствует не только в заключительной строфе **Равенны** — она определяет строй всего стихотворения. С ним несомненно связана и троичная композиция (напомним : три части по три строфы в каждой) , общее число строф, равное девяти : в **Новой Жизни** мистическая символика числа 9, таинственно и постоянно сопутствующая поэту, играет особую роль, — это « число Беатриче ». В Дантовой **Новой Жизни** читаем : « Причиной же тому, что это число было ей [Беатриче] столь дружественно, могло бы быть вот что : ввиду того что, согласно с христианской истиной, девять существует небес, которые пребывают в движении, и, согласно со всеобщим астрологическим мнением, упомянутые небеса действуют сюда на землю, по обыкновению своему, в единстве, — то и это число было дружественно ей для того, чтобы показать, что при ее рождении все девять движущихся небес

были в совершеннейшем единстве. Такова одна причина этого. Но если рассуждать более тонко и согласно с непреложной истиной, то это число было ею самой ; я заключаю по сходству и понимаю это так : число три есть корень девяти, ибо без любого другого числа, само собой оно становится девятью, как то воочию видим мы ; трижды три суть девять. Итак, если три само собой дает девять, а творец чудес сам по себе есть троица, то есть : отец, сын и дух святой, которое суть три и один — то и Донну число девять сопровождало для того, дабы показать, что она была девятью, то есть чудом, которого корень находится лишь в дивной троице »[1]. Значит, вместе с Дантом в стихотворении Блока присутствует и тень Беатриче : число девять, на котором основана его архитектоника и которое складывается из трех групп по три строфы (« три само собой дает девять » !), — это число-чудо и, в то же время, число Беатриче. Впрочем, напомним читателю также девять кругов ада и девять небес рая в **Божественной комедии**.

С Данте же связана и символика стихотворения, приближающаяся к аллегоричности, — прежде всего в строфах I и IX. Наконец, возможно, что движение от поверхности земли в подземный мир и снова на поверхность подсказано путем Данте, который в **Божественной комедии** спускается в Ад и поднимается в Чистилище и Рай. Однако, подобно тому как в словосочетании **Новая Жизнь** объединяется прошлое (книга Данте) и будущее, все отмеченные реминисценции из Данте играют двойную роль : они обращены в средние века, и они же, определяя художественную архитектонику стихотворения Александра Блока, обладают непосредственной силой поэтической впечатляемости.

Таким образом, сама композиционная структура **Равенны** оказывается не только структурой формы, но и фактором сложно разветвленного содержания.

Однако, не слишком ли грубо мы делим **Равенну** на части, устанавливая ее композиционные основы ? Можно думать, что, строя **Равенну**, Блок руководился принципом самого Данта, да и мы, толкуя стихотворение, не слишком расходимся с автором **Новой Жизни**.

Данте чередует стихи — сонеты и канцоны — с прозой, в которой он сам свои стихи объясняет. Так, в главе VIII приводится сонет, начинающийся словами *Любовь в слезах...*, вслед за которым Данте пишет : « Этот ... сонет делится на три части : в первой — я зову и побуждаю плакать всех верных Любви, говоря, что Владычица их плачет ; равно говорю и о том, что, услыхав о причине ее

1. Данте. **Новая Жизнь**. М., 1965, стр. 117-118 (глава XXIX). Перевод А. Эфроса.

плача, они должны выказать больше расположения выслушать меня ; во второй — я излагаю эту причину ; в третьей — я говорю о почести, которую Любовь оказала этой донне »[1]. В главе IX приводится сонет *Вечор верхом...* и комментарий к нему : « В этом сонете три части : в первой части я говорю о том, как я встретил Любовь ... » и т. д. Сходными объяснениями сопровождается каждое стихотворение в тексте **Новой Жизни.** Не то же ли делаем мы, интерпретируя **Равенну** Блока ? Идя по стопам Данте-поэта, Блок создал такую же, как он, трехчастную композицию. Идя по стопам Данте-комментатора, мы вскрываем смысл этой композиции (а для наглядности позволяем себе прибавлять к нашему анализу схематические изображения композиции, чего наш далекий предшественник, по вполне понятным причинам, чуждался) . Заметим, однако, что Блок и сам, вслед за Данте, хотел снабдить собственные стихи комментарием — по-видимому, связь **Стихов о Прекрасной Даме** с Дантовой **Новой Жизнью** глубже, чем принято полагать. 28 августа 1918 Блок отметил в Записной книжке : « Я задумал, как некогда Данте, заполнить пробелы между строками **Стихов о Прекрасной Даме** простым объяснением событий. Но к ночи я уже устал. Неужели эта задача уже непосильна для моего истощенного ума ?»[2] Блок своего намерения не выполнил, — но, видимо, **Новая Жизнь** Данте жила в его сознании не только в связи с **Итальянскими стихами.**

В обстоятельной работе Р. И. Хлодовского **Блок и Данте (к проблеме литературных связей)** , рассмотрены все обращения русского поэта к итальянскому, подвергнута анализу **Песнь Ада** и даже установлена историческая родственность Блока и Данте. Р. И. Хлодовский цитирует строки из воспоминаний о Блоке, где утверждается даже внешнее сходство между ними (Н. А. Павлович : « В своем синем капюшоне он до ужаса был похож на Данте ») , и понимает основательность самого настойчивого их сближения. Для Р. И. Хлодовского « Данте и Блок стоят в одном историческом ряду »[3], и далее, в самом конце статьи : « Оба они как два гиганта стоят на рубежах огромных исторических миров. Блок завершил историческое развитие той эпохи, у начала которой стоял Данте »[4].

1. Данте. **Новая Жизнь**, стр. 48.
2. Александр Блок. **Записные книжки.** М., 1965, стр. 423.
3. Р. И. Хлодовский. **Блок и Данте (к проблеме литературных связей)** . В кн. : **Данте и всемирная литература.** Изд-во « Наука », М., 1967, стр. 183.
4. Там же, стр. 243.

Эта точка зрения, может быть, и слишком категорична — она еще требует серьезных доказательств. Все же в целом Р. И. Хлодовский прав, утверждая близкую родственность Данте и Блока — поверх столетий и национальных культур. Так ощущал и сам Блок. Наиболее верным и глубоким свидетельством этого ощущения является Равенна, поэтическая структура которой проникнута мыслью о Данте и в которой сам поэт поставил себя рядом с итальянским поэтом-пророком.

Теперь пойдем дальше.

В строфах стихотворения сосуществуют два времени : прошлое и настоящее, прошлое и будущее, настоящее и будущее. Это отражается в глагольных формах и перифразах (*похоронила — спишь ; уже не ввозят — догорает*), в особенностях образного строя. Не менее важно сосуществование смерти и жизни. Уже в первой строфе противопоставлено два обращения к Равенне : *Похоронила ты ... — Ты, как младенец, спишь ...* Далее речь идет о смерти и мертвецах, но жизнь присутствует в каждой из строф, посвященных смерти, в системе метафорического одушевления неживой природы :

От медленных **лобзаний влаги**
Нежнее *грубый свод гробниц ...*
... медь торжественной латыни
Поет *на плитах ...*

В эту систему метафор включается и подчинительный союз *чтобы*, который, как известно, присоединяет к главному придаточное предложение цели или предложение, выражающее цель действия. В строфе

Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожег —

гробовым залам метафорически приписана цель, как бы сознательное намерение предотвратить то, о чем говорится в придаточном. То же и в строфах V и VI ; особенно это отчетливо в строфе VI, где морю и розам примышлены сознательные действия — море далеко *отступило*, розы *оцепили вал,*

Чтоб *спящий в гробе Теодорих*
О буре жизни не мечтал.

С этой же общей линией оживления неживого или абстрактного сопряжены и отмеченные в другом контексте глаголы *догорает* (позолота), *зеленеют* (саркофаги), а также *проходит* робкой чередой (печаль) и т. д.

Все это — метафорические формы персонификации центрального образа стихотворения : ВРЕМЕНИ. И вот оказывается, что в стихотворении, говорящем о смерти, все — живое : город Равенна, который *спит*, влага, которая *лобзает* гробницы, сами гробницы, гробовые залы, море, розы, латинские надписи, которые *поют*, печаль в глазах равеннских девушек, даже мертвецы, которые всего лишь *спят* — Галла-Плакида и Теодорих, и мертвый Дант, предрекающий будущее. Стихотворение, в котором каждая строфа говорит о смерти, всем своим строем отрицает смерть и утверждает жизнь : жизнь — в движении Времени, и жизнь — в памяти о прошлом[1]. Эту мысль особенно ясно выражает противительный союз *лишь* в строфах VII, VIII, IX : всюду — смерть, лишь, ... Три предложения, начинающиеся с *лишь* — три опровержения мысли, высказанной в первой половине строфы VII:

А виноградные пустыни,
Дома и люди — всё гроба.

То есть природа, жилища людей и сами люди — все несет в себе смерть. И сразу же — опровержение : живо прошлое, как традиция великой культуры (*Лишь в пристальном и тихом взоре Равеннских девушек ...*), жива человеческая мысль, бессмертная поэзия, обращенная из прошлого в будущее (*Лишь по ночам... Тень Данта...*).

Содержанием стихотворения Блока оказывается единство смерти и жизни, бренности и бессмертия, небытия и времени, прошлого и будущего (« ... настоящее *вообще* есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим ». А. Блок, запись от 29 июня 1909) и это единство дано в сложнейшей мысли о Времени, движение которого одушевляет и строит стихотворение **Равенна**. В преобразованном виде та же мысль лежит в основе следующего стихотворения из цикла **Итальянских стихов**, которое продолжает и как бы комментирует **Равенну** :

1. П. Громов : « Замечательность стихотворения в том, что самый рассказ об оцепенелой, омертвевшей жизни города, как бы вещественно, предметно представляющего историческую смерть, наполнен такой огромной жизненной силой и страстной напряженностью, что приходится говорить о временной остановке, притаившейся силе жизни, но не о ее конце... Выходит у Блока так, что история тут всеми своими трубами исступленно поет о жизни, но не о смерти, полном конце ». Ук. соч., стр. 366.

Почиет в мире Теодорих,
И Дант не встанет с ложа сна,
Где прежде бушевало море,
Там — виноград и тишина.
В ласкающем и тихом взоре
Равеннских девушек[1] *— весна.*

Здесь голос страсти невозможен,
Ответа нет мсей мольбе !
О, как я пред тобой ничтожен !
Завидую твоей судьбе,
О, Галла ! — страстию к тебе
Всегда взволнован и встревожен !

Каждая из обеих строф этого стихотворения начинается с безнадежности смерти и кончается торжеством жизни : первая — словом *весна* (а не *печаль*, как было в **Равенне**), вторая — признанием в страстной любви к давно умершей Галле. Причем строфа II прямо построена как спор с самим собой :

Здесь голос страсти невозможен...

Однако :

... страстию к тебе
Всегда взволнован и встревожен.

Вечная жизнь Галлы, опровергающая ее физическую смерть, — это ее жизнь в памяти, в искусстве, являющимся высшей формой памяти. Заметим, однако, что композиционно это второе стихотворение резко отлично от **Равенны**. В нем не девять строф, а всего две, причем противопоставленных друг другу : строфа I — объективное, строфа II — субъективное. В строфе I царствует гармонический порядок внешнего мира : три фразы по два стиха каждая с твердым расположением рифмующих окончаний : **A b A b A b**. В строфе II — хаотический, динамический беспорядок мира внутреннего, отражающийся и в нарушении строфической схемы рифм (**C d C d d C**), и в ломке синтаксической упорядоченности, и в нарушении логической ясности высказывания, и в броском enjambement :

1. Запись от 10 мая 1909 г. : « Ласкающий, тихий, пристальный взгляд равеннских девушек. Невинность. Детская курчавость (как у венецианок, но те неприступнее в своих священных шалях) ». А. Блок. **Записные книжки**, стр. 133.

Завидую твоей судьбе,
О, Галла ! —

и в неотчетливости построения : *О, Галла !* может относиться и к предшествующему *(Завидую...)*, и к последующему *(...страстию к тебе ... взволнован)*. Композиция этого стихотворения выражает идею столкновения внешнего — и внутреннего, мертвого — и живого, наружного покоя — и внутренней тревоги, даже эпического и лирического начал. Такова противоположность этих двух строф. Единство же их в том, что для Блока мысль о человеке — это продолжение его реальной жизни, его спасение от небытия. В примечании, которое Блок написал к **Равенне**, в томе III его **Собрания стихотворений** (1912) читаем : «Многошумная судьба бросила эту страстную и властолюбивую женщину от позорной колесницы варвара на трон Западной Римской Империи, сердцем которой была пышная в те дни Равенна. Образ Галлы, с лицом то девически-нежным, то твердым и жестоким, почти как лицо легионера, неоднократно вставал перед художником, в том числе и русским . Средневековое предание говорит, что она похоронена в сидячем положении ; но ее высокий саркофаг, как и соседние с ним (сына и мужа) — пусты ». В прозе про Галлу можно сказать, что не только она мертва, но даже и праха ее в саркофаге нет. В стихотворении же она спит в своей гробнице, готовая, проснувшись, прожечь камень черным взором и петь былые страсти ; в стихотворении она достойна зависти поэта и влечет к себе его страсть. Прозой Блок может угрюмо и безнадежно написать : « Италия трагична одним : подземным шорохом истории, прошумевшей и *невозвратимой* ... Жизнь права, когда она сторонится этого шепота » (Очерк **Немые свидетели**). В стихотворении **Равенна** встречается то же слово — *Печаль о невозвратном море ...* — но здесь « невозвратность » мнимая : история продолжает жить в современности и устремлена в грядущее. Стихотворение содержательнее, многостороннее, сложнее всего, что Блок написал об Италии в прозе писем и очерков ; в 36 строках **Равенны** он сказал так много и так концентрированно, что для перевыражения этого комплекса идей в прозе потребовались бы многие страницы : сказал — и это главное — не только об Италии, Равенне, Данте, Теодорихе, Галле, связи истории с современностью в бывшей столице Западной Римской империи, а ныне провинциальном городке, но о жизни и смерти, времени и пространстве, реальности и мысли о ней. Ибо важнейший закон поэзии как искусства может быть сформулирован так : поэзия возводит реальный жизненный факт до наивысшего обобщения, до основных начал человеческого бытия,

стремясь при этом *максимально общую идею выразить на минимальном словесном пространстве.* В стихотворении **Равенна** сконцентрировано столько важнейших смыслов, а ведь в нем всего лишь около *ста* значимых слов. Блок был прав, когда сказал однажды о себе : « ... моя сила — в форме » (письмо к Н. Д. Санжарь, 5 января 1914) .

Несправедливо оценил **Равенну** другой русский поэт, тесно связанный с Данте, но понимавший его совсем иначе, чем Блок — Осип Мандельштам ; в **Разговоре о Данте** (1933) находим такую бутаду : « Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился « таинственный » Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок :

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет...

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало »[1] .

Последняя фраза существенна — она указывает на особую содержательность « структурных элементов ». Присоединившись к Мандельштаму, скажем, что до сих пор никого не интересовало и « внутреннее освещение » блоковского « пространства, выводимое только из структурных элементов » — пространства стихотворения **Равенна.** Однако, раскрыв это пространство, мы видим, что Мандельштам ошибся : как раз Блок отнюдь не был жертвой невежд, именно он-то и понял Дантову структуру и по-своему повторил ее, — точнее, создал ей аналогию в своей **Равенне.**

Два стихотворения, открывающие итальянский цикл, отличаются друг от друга принципиально : первое посвящено внешнему миру, фактам и событиям объективного бытия ; второе сопоставляет и сталкивает внешнее (строфа I) и внутреннее (строфа II) . Третье целиком о внутреннем. Это —

1. Осип Мандельштам. **Разговор о Данте.** М., « Искусство », 1967, стр. 22.

Девушка из Spoleto

Строен твой стан, как церковные свечи.
Взор твой — мечами пронзающий взор.
Дева, не жду ослепительной встречи —
Дай, как монаху, взойти на костер !

Счастья не требую. Ласки не надо.
Лаской ли грубой тебя оскорблю ?
Лишь, как художник, смотрю за ограду,
Где ты скрываешь цветы, — и люблю !

Мимо, все мимо — ты ветром гонима —
Солнцем палима — Мария ! Позволь
Взору — прозреть над тобой херувима,
Сердцу — изведать сладчайшую боль !

Тихо я в темные кудри вплетаю
Тайных стихов драгоценный алмаз.
Жадно влюбленное сердце бросаю
В темный источник сияющих глаз.

В примечании (**Собрание стихотворений**, кн. III, **Снежная ночь**, 1912) Блок писал, комментируя стих *Лишь, как художник, смотрю за ограду...* : « Художники Возрождения любили изображать себя самих на картинах, в качестве свидетелей или участников. Одни — сладострастно подсматривают из-за занавески, как старцы за купающейся Сусанной ; другие — только присутствуют в качестве равнодушных участников... Присутствие третьих, по-видимому, необходимо и имеет уже характер какого-то таинственного действия... В этом стихотворении... я хотел представить художника третьего типа : созерцателя спокойного и свидетеля необходимого ». Стихотворение **Девушка из Spoleto** призвано создать колорит Возрождения, на котором живописец изобразил и себя, таинственно связанного с героиней картины. Таков один из смыслов блоковской вещи, ее фон и основа. Другая особенность стихотворения — его внутренняя связь с образностью, характерной для сонетов Петрарки. В **Canzoniere** мы наблюдаем необыкновенную для позднейшей поэзии самостоятельность метафор (быть может, до известной степени восходящих к библейской **Песни песней**) . Отсюда у Блока *мечами пронзающий взор, влюбленное сердце*, брошенное *в темный источник сияющих глаз*. Вспомним хотя бы сонет III Петрарки, в котором :

... Луч огня
Из ваших глаз врасплох настиг меня ...
... Открыл чрез ясный взгляд
Я к сердцу дверь, — беспечен, безоружен ...
Ах ! ныне слезы лью из этих врат.[1]

У Петрарки, вслед за провансальским трубадуром, сердце — аллегорический образ любви — приобретает совершеннейшую самостоятельность, как в сонете CXCIX :

Прекрасная рука ! Разжалась ты
И держишь сердце на ладони тесной ...

Поэтика сердца в лирике средневековья и раннего Возрождения хорошо изучена, — она весьма интересна. « Сердце » у трубадуров, как пишет один из авторитетных исследователей их стиля, « часто рассматривается не столько как местонахождение чувств, сколько как существо, обладающее отдельной от тела жизнью, как своего рода особый персонаж »[2].

Можно отметить и другие параллели. Образ костра, — костра любви, символ мученичества во имя возлюбленной, — не раз встречается у предшественников Петрарки и у него самого : так в сонете XIX *(... сам себя веду я на костер !)*. То же можно сказать о понимании любви как *сладостного мученья, сладчайшей боли : А сладость этих мук !...* [...] *То же, / Что в жизни смерть, — любовь. На боль похоже / Блаженство. « Страсть », « страданье » — тот же звук* (сонет CXXXII) Ср. у Блока : *Позволь / ... Сердцу изведать сладчайшую боль !*

Стихотворение **Девушка из Spoleto** проникнуто образностью древней итальянской живописи и поэзии[3]. Оно является образной концентрацией целой полосы в истории европейской культуры — эпохи раннего Возрождения в Италии. Но культура Италии служит для раскрытия лирического мира русского поэта XX века. В сущности, тема стихотворения — безнадежная любовь постороннего, приезжего « созерцателя », к девушке из Spoleto : в чужой стране он подобен живописцу, изобразившему себя на полотне рядом с Богоматерью. Отсюда отчаяние, звучащее в логически не совсем ясно раскрываемых, но эмоционально до конца понятных стихах, где нагнетаются сходные звуки :

1. Здесь и далее сонеты Петрарки цитируются в переводе Вячеслава Иванова. Нумерация их соответствует изданию **Il Canzoniere**, Milano, 1908.
2. H. Bunet, **Le style de la lyrique courtoise en France aux XII^e et XIII^e siècles**. Paris, 1891, p. 46. Ср. также : М.Б. Мейлах. **Язык трубадуров**. М., « Наука », 1975.
3. В. Альфонсов. « Блок и живопись итальянского Возрождения », **Русская литература**, 1959, № 3.

Мимо, все мимо — ты ветром гонима —
Солнцем палима — Мария !..

Девушка из Сполето преображается в недоступную Деву Марию, « ослепительная встреча » с которой невозможна, и редкий у Блока четырехстопный дактиль приобретает торжественную мелодичность чуть ли не церковного песнопения. Последняя строфа отличается от трех предшествующих : *там* было как бы моление издали, *здесь* поэт сбрасывает условность обращения к Богоматери, вплотную приближается к реальной, темнокудрой и черноглазой девушке, но приближение это иллюзорно, — продолжается начатая в строфе I игра в петрарковскую метафоричность ; если *алмаз* — это стихи, а *источник* — глаза, то и *кудри* теряют вещественность, приобретают символический смысл :

Тихо я в темные кудри вплетаю
Тайных стихов драгоценный алмаз.
Жадно влюбленное сердце бросаю
В темный источник сияющих глаз.

Многочисленные эпитеты сообщают тексту убедительность реального описания : *темные кудри, драгоценный алмаз, влюбленное сердце, жадно бросаю, темный источник, сияющие глаза.* Но своеобразие стихотворения в уничтожении этой конкретности другой, иллюзорной конкретностью развернутых метафор : *алмаз ... стихов ... вплетаю ... в кудри, бросаю ... сердце ... в ... источник ... глаз.* Сталкиваются две словесных системы , — упрощенно говоря, первая — материальных эпитетов и вторая — идеальных метафор ; они, вступая в противоречие, разрушают друг друга. Эти две поэтические системы отражают разные эпохи художественного мышления : древнюю — и современную, петрарковскую — и блоковскую. Совместимы ли они ? Но они отражают и разные стороны человеческих отношений : средневековое религиозно-молитвенное и рыцарское поклонение женщине, и совсем иную любовь — влюбленность человека XX века. Соединение этих двух несоединимых начал — в стилистике всего стихотворения, но особенно в заключительной строфе, в ее последних двух стихах[1].

1. Л. Я. Гинзбург, приводя эту последнюю строку, пишет : «...'классичность' интонации совмещается ... с совсем не классическим строем поэтического образа ». Л. Я. Гинзбург, **О лирике**, Л., 1964, стр. 313. В этом справедливом наблюдении тоже отмечена внутренняя противоречивость стихотворения, хотя и с несколько иной точки зрения.

В **Девушке из Spoleto** сталкиваются две эпохи ; здесь столкновение дано только стилистически. Смысл формулировать нелегко, — он извлекаем лишь из сплетенности и противопоставленности двух мироощущений, сосуществующих в таком современном человеке, как лирический субъект данной пьесы. Средние века, равно как ранний Ренессанс, создали « ноуменальное » отношение к женщине : в ту пору любовь была к Женщине вообще, к Даме, к идее Девы, к тому, что Блок называл Женственной Тенью. Влюбленность современного человека обращена на *эту* девушку, — темноволосую и черноглазую, с другими не схожую, отличающуюся неповторимым, собственным очарованием. В сущности, в этом стихотворении трагедия певца Прекрасной Дамы, молодого Блока, который, вполне в традициях средневековой лирики, мог сказать, обращаясь к своей возлюбленной :

Покорный ласковому взгляду,
Любуюсь тайной красоты,
И за церковную ограду
Бросаю белые цветы.

(**Я, отрок, зажигаю свечи...**, 1902)

И в то же время он в том же цикле, нарушая « ноуменальность » средневековой любви, мог написать :

Я медленно сходил с ума
У двери той, которой жажду.
Весенний день сменяла тьма
И только разжигала жажду.

Я плакал, страстью утомясь,
И стоны заглушал угрюмо.
Уже двоилась, шевелясь,
Безумная, больная дума...

(**Я медленно сходил с ума...**, 1902)

В **Стихах о Прекрасной Даме** и в самом деле *дума ... двоилась :* средневековые песнопения сменялись редкими, а все же неизбежными, по-современному трагическими стихами. В **Итальянских стихах** совместилось « ноуменальное » и реальное. Характерно, что рассматриваемое стихотворение названо двумя несоединимыми словами, из которых одно пишется по-русски, другое — по-итальянски : **Девушка из Spoleto** ; это — единственный пример в

творчестве Блока[1], и, конечно, он не случаен, — в этой « смеси » отражена двойственность субъекта : итальянская девушка и русский путешественник, обреченный на стороннее созерцание ; средневековая « ноуменальность » петраркизма — и современная влюбленность ; Вечная Женственность (недаром имя *Мария !*), влекущая за собой образы монаха-самосожженца и херувима, — и реальная темнокудрая девушка, о которой в черновике сделана запись : « А когда мы уезжали — она сказала : Mille grazie »[2]. Заметим кстати, что в первой публикации (**Аполлон**, 1910, № 10) стихотворение называлось иначе, без противоречия в заглавии Maria da Spoleto ср. аналогичное : Madonna da Settignano). Блок счел нужным разрушить единство заглавия. Рассматривая это стихотворение, где « реальная девушка из городка Сполето изображена как фигура из грозной и величественной фрески Луки Синьорелли », в сравнении с другими вещами цикла, П. Громов проницательно указал, что у Блока « высокая культура исторического прошлого дается в сложных соотношениях с обычной сегодняшней жизнью людей (« народа »). В людях, живущих своей обычной жизнью, сохраняется в каких-то формах это большое прошлое культуры ; с другой стороны, оно живет в сложном трагическом восприятии « интеллигента » ; наконец, в общий клубок входят также противоречия прошлого и противоречия сегодняшние. Все в целом дает трагедийную перспективу истории, воспринимаемую сквозь идеи « народа и интеллигенции », « стихии » и « культуры »[3]. Обобщения П. Громова — глубокие и точные. Наша задача в том, чтобы показать, как все эти противоречия отражаются в клетках художественного организма. Вникнув в каждую из этих клеток, обнаруживаем, что поэтическое содержание оказывается еще сложнее, еще многостороннее, чем то представляется при анализе идей и образной системы.

Мы рассмотрели три первых стихотворения из **Итальянских стихов**. Мы обнаружили, что внутри « большого цикла » они составляют « малый цикл », объединенный движением от объективного к субъективному, от внешнего к внутреннему ; что в каждом из них по-особому решается проблема, которая их связывает : соотношение истории, унаследованной культуры и непосредственности человеческого бытия ; что в них получает свое новое воплощение характерное для Блока противоречие между

1. Встречаются названия чисто иностранные : латинское **Servus — Reginae** (1899) и итальянское **Madonna da Settignano** (1909). Смешанных больше нет.

2. Указано В. Н. Орловым в комментарии к **Стихотворениям**, Александра Блока, Л., 1955, « Библиотека поэта », большая серия, стр. 732.

3. П. Громов, ук. соч., стр. 375.

ноуменальным и феноменальным. В этой маленькой трилогии создается собственный внутренний контекст, благодаря которому определенное осмысление получают слова всех трех стихотворений *(взор, девушка, страсть)*, и понятия, выраженные в них разными словами *(время, искусство, поэзия)*. Ясно, что все многообразие текстов и подтекстов (Данте, Петрарки и т. д.) этих стихотворений не может быть выражено никаким прозаическим эквивалентом. Проза не могла бы выразить и еще одного существенного элемента этого « малого цикла »: особых смыслов, рождающихся на стыках между стихотворениями, в движении от одного к другому, в смене ритмов и строфики, в переходах от одной завершенной композиционной структуры к другой, от одной образной системы к другой. В данном случае стихи Блока интересовали нас не как звенья в творческой эволюции великого лирика (этой проблеме посвящена книга П. Громова), а как пример особого поэтического содержания, не выразимого никакими другими словесными (или несловесными) средствами, не сводимого ни к какому воспроизведению прозой.

Прежде всего для прозы немыслимы естественные в поэзии даже легкие переходы от внешнего к внутреннему, — переходы, при которых внешнее становится элементом внутреннего мира, а внутреннее объективируется. На наших глазах, например, Галла-Плакида, чей саркофаг — деталь современной Равенны *(Безмолвны гробовые залы...)*, оказалась воплощением любви к бессмертной Женственности *(О, Галла ! — страстию к тебе ...)*, а от нее был совершен нарушающий всякую логику переход к Деве Марии, с образом которой сливается случайно встреченная поэтом девушка из Сполето — сливается в душе лирического субъекта, соединившего любовь Средневековья и современности, поэтику Петрарки и Блока.

Проза описывает внешнее и анализирует внутреннее, как один из элементов внешнего, объективного мира. Непосредственное раскрытие « внутреннего человека » с привлечением всего многообразия мира, который его окружает и становится частью его духовного бытия, — удел поэтического искусства. Закончим развитие этой мысли анализом еще одного стихотворения Блока.

Непосредственная действительность чувства

Цикл **Кармен** (1914) открывается восьмистишием, которое набрано курсивом и представляет собой пролог ко всему циклу :

Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет, —
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

Как известно, Блок осенью 1913 года увидел в спектакле петербургского театра Музыкальной драмы Л. А. Дельмас, исполнявшую роль Кармен. Личное знакомство, перешедшее в страстную любовь, состоялось 28 марта 1914 года ; пролог к **Кармен** датирован 4 марта — стихотворение, начатое еще в октябре 1913 г., окончено Блоком за две недели до встречи. В **Записных книжках** сохранилась запись от 14 февраля 1914 года : « 'Кармен' — с мамой. К счастью моему, Давыдова заболела, и пела Андреева-Дельмас — мое счастье. » Сколько волнения в этом дважды повторенном *счастье !* 5 марта Блок снова записывает — задним числом — события 2 марта : « Я страшно тороплюсь в 'Кармен'. На афише Давыдова, но я тороплюсь, весь день — тревога...

Беру 8-й ряд. Вхожу, когда уже началось, увертюра пропущена, уже солдаты на сцене, Хозе еще нет. Рядом оказывается (через даму) председатель общества поэтов. Я жду Кармен (Хозе — тот же, Микаэла — та же). Рядом садится паршивый хам — офицер, громко разговаривающий с дамой. Выходит какая-то коротконогая и рабская подражательница Андреевой-Дельмас. Нет Кармен...

... Свет гасят, вступление к 4-му акту, я жду. Уже толпа, уже торреадор. Ее нет. Я решаю ждать Хозе. Вот и Хозе, ее нет, на сцене, бездарно подражая ей, томится Давыдова. Я ухожу ».

Таков протофакт : 2 марта 1914 года А. А. Блок сидит в восьмом ряду партера театра Музыкальной драмы и ожидает выхода актрисы, Л. А. Дельмас, исполняющей партию Кармен. В стихотворении нет ни партера, ни восьмого ряда, ни « паршивого хама » — офицера с его дамой, ни « председателя общества поэтов », сидящего « через даму », ни Давыдовой, ни даже оркестра, уже исполнившего увертюру. В стихотворении — океан, гром, молния, сердце... Оно говорит о страсти, потрясающей все существо человека. Огромность любовного переживания выражает прежде всего

слово-образ *океан*, открывающее стихотворение, — с океаном сопоставлено сердце, человек. *Сердце* не сопровождено притяжательным местоимением « мое », отчего стихотворение приобретает большую обобщенность, широчайший общечеловеческий смысл. Парадокс же тут в том, что Блок как бы утверждает : это судьба всякого смертного, ожидающего выхода Карменситы ; подставим « мое » — стихотворение в корне изменится, и вовсе не потому, что будет нарушен размер — его ведь можно и сохранить (ср. вариант : *Так дух мой под грозой певучей...*), а потому, что общечеловеческое, чуть ли не космическое, уступит место индивидуальному. Дико ? Конечно, дико, но тут действует особая логика, — логика поэтического искусства. *Ланиты* : это церковнославянское слово не слишком-то подходит к зрителю оперного спектакля, да и вообще человек сам о себе едва ли скажет, что у него ланиты, а не лицо (или « щеки »). Но Блок так сказать может — именно потому, что он опустил притяжательное местоимение, столь, казалось бы, грамматически нужное.

Все стихотворение — одна фраза, устремленная к своему концу : *Перед явленьем Карменситы. Явление* здесь вместо « *по*явление », — в этом-то и смысл вещи. Слово *явление* для нас привычно в сочетании, которое послужило названием картины Александра Иванова — « Явление Христа народу ». Вместо имени Бога у Блока — имя испанской цыганки, прославленное Мериме и Бизе и принадлежащее хотя и пленительной, но очень земной, даже вульгарной женщине. Блок создал сложную поэтическую систему, в которой имя *Карменсита* (даже не « Кармен », а уменьшительное — испанская интимно-ласкательная форма этого имени !) — естественно воспринимается как имя богини. Такому восприятию способствует и грандиозность сравнения сердца с океаном, меняющим цвет, когда над ним полыхает молния, и отождествление никак не названного ожидания влюбленного — с грозой, и высокие стерто-романтические слова и сочетания — *сердце, слезы счастья*, которые настолько традиционны, что были бы лишены образности, если бы ее не возродил контекст *(...сердце под грозой певучей / Меняет строй ..., слезы ... душат грудь)* [1].

В эту систему включен и синтаксис : величавая, медлительная фраза, начинающаяся с двух придаточных *(Как ..., Когда ...)*, усложненная, замедленная деепричастным оборотом *(... боясь*

1. « ... наследственный лирический материал мгновенно становится носителем блоковских смыслов... Стертость здесь нужна именно для того, чтобы каждый словесный образ мог без остатка заполниться содержанием трилогии [имеются в виду три тома блоковской лирики. — Е. Э.], стать ее микрокосмом » (Л. Гинзбург, ук. соч., стр. 31).

вздохнуть) и параллельными однородными членами *(И кровь ..., И слезы ...)*, движется к своему завершению, к имени *Карменсита*, — пока оно не произнесено, это имя остается загадкой для читателя, который ожидает любого другого слова, только не этого, — скажем, имени Афродиты. В систему включены и звучанья слов. Так в трехсложном *океан* преобладают открытые гласные звуки (А — А), — на него падает два стиховых ударения и оно поддержано гласными в слове *меняет*; в первом стихе получается вокалический ряд : А-А-Е-А-Е-А-Е-Е, который дает звуковой образ безграничного простора, а необычный эпитет *нагроможденной* противоположен слову *океан* скоплением согласных, и к тому же в нем запрятан гром *(нагроможденный)*, сопровождающий вспышки молнии, о которой пойдет речь в третьем стихе, причем и молния не названа прямо, а дана косвенными музыкально-словесными средствами. Неожиданность и торжественность заключительного стиха выражена и средствами ритма : стих с четырьмя удареньями сменяется стихом иного темпа, подчеркнутым двумя пиррихиями :

И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

Зритель слушает оперный оркестр, — может быть, увертюру *(под грозой певучей)*, — и ожидает выхода певицы. Таков один план стихотворения. Любовь грандиозна, как первобытные стихии природы — океан, гроза с громом и молнией, — и всеобъемлюща, как вера ; ожидание любимой женщины равно состоянию религиозного экстаза, ожиданию чуда, явления Бога простым смертным. Сопоставление стихий природы с внутренним состоянием человека усилено и повторением глагола *меняет*, относящегося к обоим мирам, внешнему и внутреннему. А само « изменение » выражено еще и средствами поэтической интонации : придаточное предложение, с которого начинается пролог, охватывает не все четверостишие, а лишь три стиха, — четверостишие с перекрестными рифмами сломано, последняя его строка отнесена к следующей синтагме, к главному предложению : так ритмико-синтаксически, да еще с помощью единственного в стихотворении enjambement, выражена идея : *меняет строй.*

Любовь — религия. Эта мысль проходит через всю лирику Блока, начиная от **Стихов о Прекрасной Даме**, где любимая женщина отождествлялась с Богом и вселенной :

Все бытие и сущее согласно
В великой, непрестанной тишине.
Смотри туда участно, безучастно, —
Мне все равно — вселенная во мне.
Я верую, и чувствую, и знаю,
Сочувствием провидца не прельстишь.
Я сам в себе с избытком заключаю
Все те огни, какими ты горишь.
Но больше нет ни слабости, ни силы,
Прошедшее, грядущее — во мне.
Все бытие и сущее застыло
В великой, неизменной тишине...

(17 мая 1901)

Вселенная во мне — это центральная формула Блока, которая в его раннем творчестве осуществлялась с известной абстрактностью, а в **Кармен** получила наиболее полное и художественно совершенное выражение. Пролог к циклу **Кармен** — стихотворение о том, что в душе влюбленного живет и вся вселенная, и все духовное наследие человечества ; вспомним, что, согласно Блоку, *... только влюбленный / Имеет право на звание человека* (**Когда вы стоите на моем пути...**, 1908).

Впрочем, Блок не отождествляет любовь с христианством — он даже, скорее, спорит с ним. В потрясающем письме к Л. А. Андреевой-Дельмас от 20 июня 1914 года Блок писал : « ... Из *бури музыки* — тишина, — нет — не тишина ; *старинная женственность,* — да, — и она, но за ней — еще : какая-то глубина *верности*, лежащая в Вас ; опять, не знаю, то ли слово : 'верность' ? Земля, природа, чистота, ЖИЗНЬ, *правдивое лицо* жизни, какое-то мне незнакомое ; все это все-таки не определяет. *ВОЗМОЖНОСТЬ СЧАСТЬЯ*, что ли ? Словом, что-то забытое людьми, и не мной одним, но всеми *христианами*, которые превыше всего ставят крестную муку ; такое что-то *простое*, чего нельзя объяснить и разложить. Вот Ваша сила — в этой *простоте* »[1]. В этом письме повторены мотивы стихотворения **Как океан меняет цвет...** : « *Земля, природа, чистота, жизнь...* » — такой же космический размах любовного переживания, такое же напряженно-экстатическое ожидание счастья (*И слезы счастья душат грудь — Возможность счастья.* Ср. то же слово в приведенной выше дневниковой записи) ; наконец, такое же сопоставление с христианской религией, но — полемическое, так что не

1. Это не включенное в собрание сочинений Блока письмо хранится у Н. П. Ильина. Его впервые опубликовал со своими комментариями А. Е. Горелов в кн. **Гроза над Соловьиным Садом**, Л., 1972. См. факсимильное воспроизведение во 2м издании названного соч., Л., 1973, стр. 569.

столько со-, сколько противопоставление : христианство аскетично, оно сулит « крестную муку » и отвергает « возможность счастья ».

Сколько бы мы ни привлекали дополнительных фактов и прозаических текстов для прояснения блоковских стихов, сколько бы ни растолковывали отдельных оборотов, лексических, стилистических или ритмических особенностей стихотворения, мы никогда не создадим смыслового эквивалента его непосредственной действительности. Достаточно сказать, что стихотворение посвящено ожиданию чуда, и вся его структура представляет собой именно ожидание ; уже говорилось о конструкции фразы-загадки, разрешение которой дано лишь в самом конце : *...слезы счастья душат грудь — перед ...* Перед чем ? *...перед явленьем...* Явленьем чего ? И слово неожиданное, как чудо, слово, несочетаемое с предыдущим, возникающее как бы из пустоты : *...Карменситы*. Структура стихотворения, конструкция фразы становится *образом*, то-есть ***непосредственной действительностью идеи***.

В поэзии *всё* — образ, *всё* — непосредственная действительность чувства, содержания. В этом — главное эстетическое своеобразие поэтического искусства, его отличие от прозы.

Три спора о поэзии и прозе

Кто только не писал об отличиях поэзии и прозы ! Из высказываний на эту тему можно составить большой том. Говорилось и о внешних отличиях, и о внутренних. Писали теоретики литературы, критики, сами поэты и прозаики. Часто подчеркивались расхождения, реже — близость обоих этих словесных искусств друг другу. Не раз возникали споры о том, близки ли проза и поэзия или противоположны друг другу, обогащает ли проза поэзию или обедняет, и даже так : не губит ли она поэзию ?

Остановимся на трех таких спорах, протекавших в разных странах и в разные периоды развития литературы. В первом участвуют французы XVIII века — Удар де Ла Мотт и Вольтер ; во втором — русские поэты XX века Н. Гумилев и А. Блок ; в третьем — поэты XX века француз Поль Валери и немец Иоганнес Р. Бехер. Предмет спора (как и предмет поэзии), казалось бы, один, — на самом деле он меняется с движением времени, с эволюцией литературы, с изменением национальных традиций.

Первый спор : Удар де Ла Мотт — Вольтер

Известный поэт и переводчик **Илиады** Антуан Удар де Ла Мотт (1672-1731), автор трагедий, многочисленных од, басен, посланий и мадригалов, был также автором теоретических сочинений : **Рассуждение об эклоге, Рассуждение о басне, Рассуждение о поэзии вообще и об оде в частности.** Позиция де Ла Мотта характерна для его времени, для того стиля последовательного, хотя уже и вырождающегося классицизма, от которого он не отступал ни на шаг. Вот достаточно полная формулировка его воззрений, обладающая чисто французской определенностью и ясностью : « Проза может с большей точностью выразить все, что выражают стихи, а стихи не могут выразить всего, что выражает проза ». (La prose peut dire plus exactement tout ce que disent les vers et les vers ne peuvent pas dire tout ce que dit la prose). Стихи требуют от сочинителя искажения естественной речи, которое ведет к искажению мысли, единственное же, к чему должен стремиться сочинитель — это точность в выражении мысли. Поиски рифмы не только вызывают ненужные затруднения, — они неминуемо влекут за собой натяжки, замену верных слов приблизительными.

Другой писатель XVIII века, единомышленник и друг де Ла Мотта, Фенелон, охотно и много рассуждал о поэзии, однако, никогда нельзя уразуметь, что речь идет именно о поэзии ; в сущности размышления и рекомендации Фенелона в равной мере относятся и к прозе. Так, в одном из своих открытых писем, в **Послании г. Дасье, постоянному секретарю Французской Академии — о занятиях Академии** (1714), Фенелон посвящает целый раздел « проекту поэтики », утверждая, что главное требование, которому должен подчиниться поэт, это — абсолютная ясность (clarté parfaite), следствие которой — легкость и простота чтения ; автор должен позволить читателю забыть о себе и скромно заботиться только о схожести своего изображения с оригиналом ; всему этому мешают специфические трудности французкого стиха — в особенности рифма, которая ведет к потере смысла и не сулит никакого выигрыша. « Через рифму стихосложение наше более теряет, если я не ошибаюсь, нежели выигрывает : оно чувствительно теряет в многообразии, легкости, гармонии. Нередко рифма, за которой поэт пускается в дальние поиски, ведет к тому, что речь становится длинной и скучной ; он прибегает к двум или трем лишним стихам, чтобы написать один, который ему нужен ; ...рифма дает нам только созвучие концовок, которое часто наводит скуку и которое мы избегаем в прозе, настолько оно далеко от того, чтобы ласкать наш слух »[1].

1. « ... Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes : elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie. Souvent la

Оценивая поэзию одного из своих современников, Жан-Батиста Руссо, Фенелон противопоставлял его основоположнику классицизма Малербу : Руссо не обладает необходимой мягкостью и ясностью, тогда как « стихи Малерба ясны и легки, как самая простая проза... »[1] — в устах Фенелона это наивысшая похвала. Все же Фенелон не отрицал стихов, не лишал их права на существование и отменял только рифму, его адресат де Ла Мотт шел дальше, отменяя стих как таковой, самое поэтическое искусство. Де Ла Мотт и практически воплощал свои теории : он создал трагедию в прозе (**Эдип**), и даже писал прозаические оды ; одна из них, посвященная кардиналу Флери, начиналась так : « Флери, досточтимый прелат, ты, чьи намерения столь же похвальны, сколь и твоя просвещенность ; ты, который столь же дорог королю, сколь и его народу, и драгоценен даже для всех наших соседей ; ты, которому не нужны поэты, ибо твое восхваление — удел Истории... » и т. д. Он переложил в прозу I сцену трагедии Расина **Митридат**, утверждая, что Расин от такой операции только выигрывает ; прозой же изложил он и **Оду в честь стихов**, написанную против его теории Лериже де Ла Фэ (1674-1731). Ла Фэ изложил в своей полемической оде точку зрения Удара де Ла Мотта : « Дурной вкус, рожденный привычкой, завлечение читателя, рифма, размер, пустая ученость — создателем всего этого были готы ; душа, пылающая ярким пламенем, куда лучше изъясняется в прозе ; в эпоху варварства стихи получили от наших невежественных предков название — 'глагол богов' ». Затем Ла Фэ выдвигает свои доводы против Ла Мотта : утверждения стихоборца — это богохульство, оскорбление Аполлона ; страсти не могут быть выражены в прозаической форме ; никакое красноречие не сравнится с « могуществом поэзии », ибо человеку свойственно стремиться к симметрии :

rime, qu'un poète va chercher bien loin, le réduit à allonger et à faire languir son discours ; il lui faut deux ou trois vers postiches pour en amener un dont il a besoin... La rime ne nous donne que l'uniformité des finales, qui est souvent ennuyeuse, et qu'on évite dans la prose, tant elle est loin de flatter l'oreille». **Oeuvres choisies de Fénelon**, t. II, P., Hachette, 1890, p. 323.

1. « ...il pourrait avoir plus de douceur et de clarté. Je voudrais un je ne sais quoi, qui est une facilité à laquelle il est très difficile d'atteindre. Quand on est hardi et rapide, on court risque d'être moins clair et moins harmonieux. Les beaux vers de Malherbe sont clairs et faciles comme la prose la plus simple... ». *Ibid*, p. 376.

« Нашему слуху музыка предлагает симметричное движение звуков, которые подчиняются закону порядка »[1]. (Удар де Ла Мотт не видит надобности излагать в стихах даже и эти идеи Ла Фэ, — он переводит их в прозу, как, впрочем, поступаем сейчас и мы, прозой переводя оду Ла Фэ на русский).

С Ла Фэ безоговорочно соглашался Вольтер. В предисловии к своей трагедии **Эдип** (1736) он защищал необходимость рифм, но также и стиха вообще. О рифмах он писал : « Дух нашего языка — ясность и изящество : мы не позволяем никаких вольностей нашей поэзии, которая, как и наша проза, должна в точности следовать логическому движению мыслей. Значит, мы насущно нуждаемся в возвращении тех же звуков, чтобы нашу поэзию нельзя было спутать с нашей прозой ». Но, пишет далее Вольтер, — « рифма сама по себе не составляет достоинства поэта и наслаждения читателя. В Гомере и Виргилии нам нравятся не только дактили и спондеи ; мир покорен другим — пленительной гармонией, рожденной этим искусным размером. Всякий, кто ограничивается преодолением трудности ради одного только преодоления — безумец ; но тот, кто из самих этих препятствий извлекает красоты, восхищающие людей, — истинный мудрец... ».

Спор этот весьма замечателен. Заметим, что для нас сегодня, во второй половине XX века, после Рембо, Аполлинера и Элюара во Франции, Блока, Цветаевой и Пастернака в России он оказывается вполне беспредметным. Адвокаты, защищавшие в XVIII веке стихи Ла Фэ и Вольтера, пожалуй, еще убедительнее, чем какой-нибудь Удар де Ла Мотт, свидетельствовали о их прозаическом характере. Чем, с точки зрения Ла Фэ и Вольтера, поэзия отличается от прозы ? Симметрией, « пленительной гармонией » размера, регулярным возвращением рифмующих звуков, — то есть признаками внешними. Достаточно эти признаки убрать, чтобы поэзию можно было « спутать с нашей прозой » (...pour que notre poésie... soit ... confondue avec notre prose). Удивительно ли,

1. Восьмая строфа оды Ла Фэ гласит в оригинале :

Ami né de la symétrie,
L'homme en recherche l'agrément ;
Des merveilles de l'industrie,
Seule elle fait l'enchantement.
A notre oreille la musique
Offre un mouvement symétrique
Des tons dont l'ordre fait les lois.
L'impression plus délicate
De cet ordre en beaux vers nous flatte,
Et sur l'esprit même a ses droits.

(Ode en faveur des vers.)

что Монтескье в **Персидских письмах** (1721) устами своего героя Рике рассказывает об ученом персе : « На другой день он повел меня в соседнюю комнату. Здесь, — сказал он, — помещаются поэты, то есть писатели, назначение которых заключается в том, чтобы ставить препоны здравому смыслу и так же обременять разум всякого рода украшениями, как некогда обременяли женщин всевозможными уборами и нарядами ». Там же о лириках говорится, что они достойны только презрения, потому что « превращают свое искусство в сладкозвучную чушь » (Письмо CXXXVII).

Второй спор : Н. Гумилев — А. Блок

К этому спору, происходившему на иной — русской почве, да и двести лет спустя, мы обращаемся, минуя все промежуточные звенья.

В одной из своих программных статей (**Читатель**) Н. Гумилев подчеркивает отличие поэзии от прозы. « Поэзия, — пишет он, — всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым, ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый « поэтический » язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости, и эйдолологически в выборе образов. И повсюду следовала за ней, утверждая, что между ними собственно нет разницы, подобно бедняку, преследующему своей дружбой богатого родственника »[1]. В другой, более ранней статье **Жизнь стиха** (1910) безусловно утверждалось превосходство поэзии над прозой : « ... что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм »[2]. В статье **Анатомия стихотворения** приводятся два определения поэзии, из которых одно принадлежит англичанину Кольриджу — « Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке », другое французу Теодору де Банвилю — « Поэзия есть то, что сотворено, и, следовательно, не нуждается в переделке », и затем дается характеристика родов литературы : « Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комлексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, не учитывающий ничего, кроме идейного

1. Н. Гумилев, **Письма о русской поэзии.** Пг., « Мысль ». 1923, стр. 54-55.

2. Там же, стр. 21.

содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы »[1].

В 1921 году А. Блок, уже тяжело больной (через три с половиной месяца он скончался), написал статью, с непримиримой резкостью направленную против деклараций и идей Гумилева. Редко Блок бывал в полемике так суров и даже груб, само название его статьи, — **Без божества, без вдохновенья**, с подзаголовком *Цех акмеистов*, — дышит гневом. Не будем трогать вопроса о символизме и акмеизме, который рассматривает Блок в связи со статьей Гумилева **Наследие символизма и акмеизм** (1913). Но одна из главных мыслей Блока касается интересующей нас связи прозы и поэзии. С точки зрения Блока « разлучение поэзии и прозы » — факт, говорящий о духовном кризисе ; это разлучение « уже предчувствовалось в сороковых годах прошлого столетия, но особенно явно сказалось в некоторых литературных явлениях сегодняшнего дня »[2]. Проза, относящаяся свысока к поэзии (как случилось во второй половине XIX века), и поэзия, третирующая « презренную прозу », — хиреют. « Поэзия и проза, как в древней Руси, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу *русской культуры*. В новейшее время этот поток обнаруживает наклонность разбиваться на отдельные ручейки. Явление грозное, но, конечно, временное, как карточная система продовольствия » (175). Блок настойчиво утверждает синтетический характер русской культуры, которая не знает специализации, в которой « неразлучимы ... живопись, музыка, проза, поэзия », а также « философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры » (176). Блок считает, что рассуждения « об 'искусстве для искусства', а потом скоро о литературных родах и видах, о 'чисто литературных задачах', об особенном месте, которое занимает поэзия и т. д. и т. д., — это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно » (176). Далее Блок, разбирая статью **Анатомия стихотворения**, с негодованием вычитывает из нее « такой вывод : поэт гораздо лучше прозаика, а тем более — литератора, ибо он умеет учитывать формальные законы, а те — не умеют ; лучше же всех поэтов — акмеист... »(183). Между тем, по Блоку, такие утверждения говорят лишь о том, что « Н. Гумилев и некоторые другие 'акмеисты',

1. Н. Гумилев, **Письма о русской поэзии**. Пг., « Мысль ». 1923, стр. 13.
2. А. Блок, **Собрание сочинений** в 8 томах, т. 6, М.-Л., 1962, стр. 175. Дальнейшие указания страниц в тексте.

несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма... » (183). Нет чисто литературных вопросов — настоящие писатели должны думать не о них, а о единственно-ценном, о *душе*, — они должны стараться быть « больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну ! » (183-184).

Что общего между этими двумя спорами ? Да и есть ли оно, это общее ?

Удар де Ла Мотт считал прозу выше поэзии. Гумилев считал поэзию выше прозы.

Вольтер полагал, что поэзии не следует забывать о собственном достоинстве — у нее свои задачи. Блок полагал, что проза ничуть не ниже поэзии — она составляет часть синтетической русской культуры.

Удар де Ла Мотт и Гумилев — каждый по-своему — устанавливали определенную иерархию словесных искусств. Вольтер и Блок — тоже каждый по-своему — эту иерархию снимали, утверждая глубокие принципиальные различия обеих художественных форм, — различия, но не превосходство одной из них над другой. Мысль Блока о том, что « поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам » (175), правильна для различных эпох развития культуры, ибо иерархическое дробление литературы — признак упадка. Пушкин и Гете, Данте и Мюссе, Лермонтов и Гейне, Гегель и Белинский — все крупнейшие умы человечества, размышлявшие о судьбах литературы, могли бы, вероятно, согласиться с Блоком, который в рассматриваемой статье — своей последней работе — написал : « Как бы ни относились друг к другу поэзия и проза, можно с уверенностью сказать одно : мы часто видим, что прозаик, свысока относящийся к поэзии, мало в ней смыслящий и считающий ее « игрушкой » и « роскошью » (шестидесятническая закваска), мог бы владеть прозой лучше, чем он владеет, и обратно : поэт, относящийся свысока к « презренной прозе », как-то теряет под собой почву, мертвеет и говорит не полным голосом, даже обладая талантом » (175). Важно, что принадлежат эти слова Блоку, — тому из лирических поэтов нашего века, который, казалось бы, от прозы особенно далек.

Третий спор : Поль Валери — Иоганнес Р. Бехер

Поль Валери (1871-1945), поэт из круга младших символистов, эрудит и рационалист, создал стройное учение об искусстве и, в частности, о поэзии, отразившееся во многих его сочинениях.

Весьма интересна статья **Эстетическое изобретение**[1], в которой высказаны центральные идеи Валери о сущности поэзии, — о противоположности мирового хаоса и интеллектуальгого порядка, причем наиболее полным выражением порядка, вносимого в мир человеческим духом, является искусство, прежде всего искусство музыки и, вслед за нею, поэзии. Поэзия пользуется тем же языком, который служит орудием общения в быту и потому его элементы теряют выразительность, стираются, блекнут. Важнейшая задача поэзии — борьба против автоматизма быта, она должна эмансипироваться от прозы, подняться над нею. (Le langage est un instrument pratique ; davantage il est attaché de si près au « moi », dont il exprime, par le plus court, tous les états à lui-même, que ses vertus esthétiques (sonorités, rythmes, résonances d'images, etc.) sont constamment négligées, et rendues imperceptibles... La poésie, art du langage, est donc contrainte de lutter contre la pratique et l'accélération moderne de la pratique. Elle mettra en valeur tout ce qui peut la différencier de la prose. — 1414).

В поэтическом произведении каждый раз создается особая « поэтическая вселенная » (l'univers de la poésie — 1440), — оно должно вызвать « такое психическое и аффективное состояние, при котором речь может выполнять совсем иную роль, нежели служить знаком для того, что есть, было или будет. Если практическая речь разрушается, рассасывается, как только она достигает своей цели (понимание), то речь поэтическая должна стремиться к сохранению формы ». (Et tandis que le langage pratique est détruit, résorbé, une fois le but atteint (la compréhension), le langage poétique doit tendre à la conservation de la forme. — 1414). Поэтический эффект — не результат воздействия текста на воспринимающего, но самый процесс, длительность этого текста. С точки зрения психологии творчества, начало (germe) поэтическому произведению способны дать самые различные возбудители : сюжет, группа слов, ритм, схема просодии, или, может быть, даже лист белой бумаги, минута досуга, ошибка, допущенная при чтении, перо, которое приятно держать в руке. Валери устанавливает закон « равноценности возбудителей » (équivalence de germes — 1415), поскольку важен не возбудитель и не конечный результат, а самый процесс, длительность, динамика стихотворения. Понятно, что с этой точки

1. Paul Valéry. **L'Invention esthétique,** *in :* **L'Invention**, Cahier du Centre International de Synthèse. Paris, Alcan, 1938, pp. 147-150 ; см. обсуждение этого доклада, стр. 151-157. Тот же текст П. Валери перепечатан в изд. : P. Valéry. **Oeuvres**, t. I, P., 1968 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1412-1415. Дальнейшие ссылки — по этому изданию, в скобках после цитаты.

зрения поэзия выше прозы — она дальше от обиходной речи, стертой и автоматизированной бытовым общением ; она вносит в мировой хаос более полную гармонию ; она ближе к музыке, царице всех искусств ; наконец, она дает бо́льшие возможности для « сохранения форм », чем аморфная проза.

Читая размышления Валери о поэзии, немецкий поэт Иоганнес Р. Бехер в 1951 г. вступил с ним в полемику. В книге Бехера **В защиту поэзии** находим фрагмент, где автор отталкивается от известного замечания Гете о том, что « стихотворение должно лишь совсем немного подняться над прозой » ; стремление Поля Валери « отрешить стихотворение от всего, что напоминает прозу », кажется Бехеру неверным : « Проза — это проза жизни, наш суровый, трезвый язык повседневности. Но прозаичность этой суровой, трезвой повседневности — родина и поэтического, нужно дать повседневности расправить крылья — и тогда услышишь ее высокое поэтическое звучание. Поэзия — не противоположность прозы, нечто лежащее по ту сторону ее ; она приподнятая проза, повседневность, парящая над нами. Любое обыденное слово, любая прозаическая фраза может претвориться в поэзию, будь они поставлены в соответствующий контекст. Таким образом поэтическое живет в непосредственной близости от нас : одно прикосновение поэта — и вот уже посреди нашей « обычной » и « обыкновенной » повседневности вспыхивает сияние поэтического »[1].

Бехер не отрицает того, что поэзия отъединяется от прозы, что это — другое искусство : « Жизнь должна быть пропущена через многие фильтры, пока она не освободится от всех прозаических черт, и тогда она предстанет в чистом виде поэзии ». Это тем более справедливо, что, как полагает Бехер, существует немало « неблагоприятного материала » — « обесчеловеченный, 'овеществленный' человек, сам чуждый поэзии, мало пригоден и как объект поэтического творчества ». Но « бегство в обособленное царство поэзии » — дурной путь для художника, истинная задача которого — « приложить свои силы к тому, чтобы в человеке не умерло поэтическое и чтобы в не слишком далеком времени весь мир стал родиной поэзии » (50) . В другом фрагменте Бехер, отправляясь от той же фразы Гете, приходит к выводу, что « многие стихотворения потому непоэтичны, что они слишком непрозаичны. Поэтическое искусство в том заключается, чтобы найти точнейшую границу, разделяющую прозу и поэзию » (354) .

1. Johannes R. Becher. **Verteidigung der Poesie.** *Vom Neuen in der Literatur.* B., Aufbau-Verlag. 1960. Русское издание : Иоганнес Р. Бехер. **В защиту поэзии.** М., 1959, стр. 48-49. Дальнейшие ссылки в тексте.

Таков третий спор. Бехер, как и Блок, не допускает иерархии в литературных родах : поэзия не выше прозы, она обладает специфическими возможностями и свои задачи способна решить только опираясь на прозу. Конечно, поэзия — царство идеала, однако хаотичность мира требует не ухода в ирреальность Красоты, но преображения человека.

Спор о поэзии и прозе, о их взаимоотношениях начался не в XVIII веке, и кончится он не в XX. Но проблема, возникающая каждый раз в новой форме и на новой ступени литературы перед писателями и теоретиками, в принципе — одна и та же. Как бы ни менялись представления о предмете поэзии и прозы, и даже о самом содержании этих терминов, остается одно : проза — выражение мыслей, поэзия — словесное осуществление эмоциональных переживаний, « язык страстей ». Каждый раз в кризисные эпохи одну из этих двух сторон художественного познания отрывают от другой : то интеллектуальное ставят выше личного, то чувство безусловно предпочитают разуму, иначе говоря, личное, отдельное ставят выше рационального, общего. Синтетичность художественно-познавательной деятельности — следствие цельного взгляда на мир и человека, взгляда, характерного для высокой зрелости эпох подъема и расцвета общественной идеологии. Споры вокруг проблемы « проза — поэзия » отражают более общую борьбу зрелой мысли с упадком всякого рода, — будь то декаданс классицизма в XVIII веке или декаданс новейшей поры, так называемый « fin de siècle » (конец XIX — начало XX вв.) .

Вернемся к прошлому и проследим за тем, как с эволюцией литературных методов и стилей изменялось соотношение поэзии и прозы, как само понятие « поэзия » приобретало различные смыслы. При этом для нас важна лишь общая постановка проблемы, так сказать, « типология поэзии », и мы не будем стремиться к неосуществивому — к исчерпывающей характеристике исторического материала.

К проблеме « типология поэзии »

Вольтер был прав, утверждая, что, утратив рифмы (и тем более размер, — но для французского силлабического стиха второе значения не имеет) , стихи его времени могли лишиться главного признака поэтичности — их можно было бы в таком случае « спутать с прозой ». Начнем с примера из русской поэзии XVIII века, с **Сонета** М. М. Хераскова :

Коль буду в жизни я наказан нищетою
И свой убогий век в несчастьи проводить,
Я тем могу свой дух прискорбный веселить,
Что буду ставить все богатство суетою.

Когда покроюся печалей темнотою,
Терпеньем стану я смущенну мысль крепить;
Чинов коль не добьюсь, не стану я тужить,
Обидел кто меня — я не лишусь покою.

Когда мой дом сгорит или мой скот падет,
Когда имение мое все пропадет, —
Ума я от того еще не потеряю.

Но знаешь ли, о чем безмерно сокрушусь?
Я потеряю все, когда драгой лишусь,
Я счастья в ней ищу, живу и умираю.

(1760)

Здесь каждая строка соответствует вполне определенной мысли, и все они вместе образуют общую идею. Своеобразие стихотворения в том, что частные мысли и обобщающую можно без труда перевести на язык прозаического рассуждения. Вот оно :

« Если я разорюсь и стану нищим, то найду утешение в том, что буду презирать богатство ;

Если мне суждены беды и горести, я проявлю терпение и стойкость, если не поднимусь по службе, тужить не стану ; если меня кто-нибудь оскорбит — отнесусь к этому с безразличием ;

Если погибнет все мое имущество — сгорит дом или падет скот — я не лишусь рассудка от горя ;

Но если я лишусь моей возлюбленной, я потеряю все, потому что в ней — вся моя жизнь и все мое счастье ».

Прозаический пересказ воспроизводит содержание сонета почти без потерь. Да и главная мысль может быть сформулирована с достаточной полнотой : истинное счастье человека — в любви, а не в достатке и преуспеянии. Каждое из этих понятий представлено в сонете метонимиями, играющими роль примеров-иллюстраций : достаток — это дом, который может сгореть, и скот, который может пасть, преуспеяние — это чины, которые могут не достаться на долю героя. Сам герой индивидуальных примет не имеет, равно как и его *драгая*.

Сонет движется от одного абстрактного существительного к другому : *нищета, несчастье, богатство, суета, печаль, темнота, терпенье, мысль, ум, счастье.*

Среди них — несколько слов, обладающих известной — впрочем, обманчивой — социальной конкретностью : *чины, дом, скот, именье.*

Признаками поэзии здесь служат несколько внешних факторов :

— ритмическая организация речи (шестистопный ямб, строфика),
— рифмы,
— форма сонета,
— тропы.

Начнем с последнего — тропы для поэзии не специфичны, ими могла бы быть украшена и ораторская речь, и вычурно-орнаментированная проза. В данном случае перед нами ряд метафор, представляющих собой привычное для классицизма олицетворение отвлеченных понятий : *наказан* **нищетою**, *свой* **дух** *прискорбный веселить,* **Терпеньем** *стану я смущенну* **мысль** *крепить,* а также одна несколько более непривычная и впечатляющая метафора : ...*покроюся* **печалей темнотою.**

Форма сонета тщательно соблюдается : два катрена, объединенных общими рифмами по схеме **AbbA AbbA**, два терцета с рифмами **ccD ccD**. Катрены, как полагается в сонете, продолжают друг друга, и в то же время они противопоставлены один другому ; тема первого — мудрость, второго — стойкость. Первый — одно сложноподчиненное предложение с двумя подчиненными ; второй разбит на три предложения — налицо явное синтаксическое противопоставление. Первый терцет дает ложный конец стихотворения (отрицательный), второй терцет ведет читателя к разрешению сюжетной загадки, — точнее, создает поворот в сюжете, получающем полное завершение в последнем стихе.

Все эти внешние признаки поэтический формы снимаются без труда, без нарушения смыслового содержания вещи. Ведь в данном случае и само это содержание не обязательно выразимо именно в поэтической форме : стих и, более того, сонет внешни относительно мысли. Прозаический строй мышления в сонете Хераскова несомненен. Он выражен во всем, и прежде всего — в главной идее сонета, которая является логическим умозаключением (может быть — афоризмом), но не идеей поэтической, как ее понимали позднейшие поэты. В сущности, даже и сюжет херасковского сонета почти не повторится в позднейшей лирике — несмотря на крайнюю ограниченность числа лирических сюжетов. А уж если повторится, то, скажем, так, как у А. Фета :

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

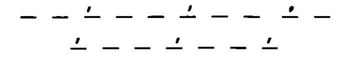
(1883)

Поэтика этой миниатюры во всем противоположна поэтике Хераскова. Стоит только попытаться найти для нее трезво-прозаический эквивалент, чтобы в этом убедиться :

« В мире нет ничего, кроме тенистых кленов, ясного и детски-задумчивого взгляда, душистого убора милой головки и пробора, бегущего влево ».

Что это значит ? Ничего, это набор пустых слов, или, может быть, манерно-сентиментальная умиленность при взгляде на хорошенькую девочку, сидящую под кленом. Между тем, стихотворение Фета — одна из жемчужин русской лирики. В нем запечатлен *миг* восхищения, когда все, чем богата жизнь человека, сосредотачивается в одной-единственной точке ; в эту точку сходятся : клены, девичья головка, и — крупным планом — пробор. Этот *миг* искусственно остановлен, он разделен на четыре синтаксически параллельных предложения, из которых, однако, последнее, чуть-чуть отличаясь конструкцией, оказывается самым важным : в трех предыдущих повторяется сочетание *Только в мире и есть, что...,* в последнем вместо *что — этот...* настойчивый повтор тождественных конструкций, четырехкратное возвращение одних и тех же рифм *(-истый, -ор)* — это и становится словесным образом *мига :* он расчленен, но он един, нерасчленим, ибо не подлежит анализу. Сюжетом стихотворения оказывается неразрешимое противоречие между расчлененностью счастливого мгновения восторга и его единством[1].

Ритмический строй здесь не только не безразличен к смыслу, — он формирует этот смысл, образует его. Перед нами — редчайшее чередование трехстопного анапеста с трестопным дактилем — по схеме :



1. « Закрепление мига в вечности..., закрепление в неподвижности навсегда случайного, преходящего, неуловимого движения души, бытовой подробности, — характерное свойство его поэзии.» Е. Винокуров, **Лирика Афанасия Фета**. В кн. А. А. Фет, **Лирика**. М., 1965, стр. 9.

Цель такого чередования ясна : оно влечет за собой интенсивную паузу после нечетных стихов и перед четными, — паузу, подчеркивающую последнее слово нечетных стихов, тот эпитет с суффиксом *-истый,* вслед за которым идет слово, снабженное сильным ударением на начальном слоге :

Только в мире и есть, что тенистый [пауза]
Дремлющих кленов шатер...

Убедиться в этом ритмическом эффекте позволит эксперимент ; достаточно преобразовать любой из четырех стихов, — например так :

Только в мире и есть этот чистый,
[*Этот*] *влево бегущий пробор.*

(Ср. сходную ритмическую структуру у Блока :

Глаз молчит, золотистый и карий,
Горла тонкие ищут персты...

(**Черная кровь,** 3)

Ударение на эпитетах еще значительно усилено тем, что пауза вторгается вовнутрь предложения, разрывает его на две не подлежащие разъединению части ; такому насильственному расчленению способствуют дополнительные определения в начале четырех стихов : *...душистый / (Милой головки) убор.*

Это — второе противоречие внутри поэтической структуры : единство каждого из четырех предложений, разбитое глубокими паузами, но и восстановленное тождественностью всех четырех синтаксических конструкций.

Стихотворение Фета устремлено к последнему, самому важному в нем предложению, которое, как мы видели, отделено от других и тем, что оно — чуть иное : *... этот чистый ... пробор.* Само слово *пробор* — непоэтическое, во всяком случае до Фета оно в поэзию не проникало, кажется, никогда : оно слишком специальное, слишком конкретное, слишком бытовое. Но у Фета особая логика — поэтическая ; он движется от привычно-романтической двойной метафоры *шатер дремлющих кленов* к вызывающе-прозаической конкретной детали, описанной со столь же вызывающей подробностью *(влево)* ; в этом крохотном стихотворении и всего-то 16 слов (не считая четырехкратно повторенной анафоры — *Только в мире и есть ...)* ; из этих 16-ти четыре отпущены на описание :

... чистый
Влево бегущий пробор.

Все иначе, чем могло бы быть в рациональной прозе : другая логика, другое распределение словесного материала, другая структура смыслов.

Эта « другая логика » в том, что главным оказывается не рационально-главное, а **случайная деталь**, ставшая субъективно-главной для лирического Я и заслонившая для него объективный мир. Стихотворение Фета задумано и построено как парадокс : с одной стороны весь мир, с другой — *пробор* ; система стихотворения придает неотразимую убедительность и достоверность этому парадоксу, превращает случайное в безусловно закономерное.

Закономерным становится, впрочем, все, — каждый отдельный элемент поэтической системы, который вне этой системы лишен содержательности. Например, гласный *и*. В рассматриваемом стихотворении он приобретает весомую и эмоциональную нагрузку, — проходя через весь текст, — через все нечетные стихи : *в мире — тенистый ... в мире — лучистый ... в мире — душистый ... в мире ... чистый* ; его поддерживает тот же звук в единственном на весь текст субъективно оценочном эпитете : *милой*. Можно полагать, что именно в этом слове он и приобретает свою особую семантику : *милой* бросает свет на *в мире* и на все другие слова, содержащие **и** ; и вот **и** становится **звуковым образом**, несущим значение « милый ». Он преображен или, точнее, осмыслен контекстом стихотворения, — хотя сам по себе лишен семантики ; другой поэтический контекст может ему сообщить другую семантику, как, например, в строфе из « Евгения Онегина » :

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины ;
У них на масленице жирной
Водились русские блины... и т. д.

(II, XXXV)

Здесь тоже встречается слово *милой*, но, по справедливому наблюдению проницательного исследователя, отметившего, что в этой одной строфе звук **и** повторен 28 (!) раз, « ... речь идет о жизни супругов Лариных, неизменной, однообразной, неподвижной, косной, о патриархальном существовании мелких провинциальных помещиков, — яркую смысловую характеристику подкрепляет и звуковая гамма, столь же монотонная, неизменная, застывшая, как и сама жизнь Лариных »[1].

1. А. Гербстман. **Звукопись Пушкина**. Рукопись. См. также статью этого автора — **Вопросы литературы**, 1964, № 5.

Дело, следовательно, не в **и**, и не в самом повторении этого звука, а в поэтической системе, его осмысляющей, в системе, где все без исключения становится смыслом.

Итак перед нами — другой строй мышления, противоположный прозаическому. Поэзия из набора внешних признаков превращается в особый тип художественного сознания.

Поэтому и оказывается возможным для Фета стихотворение, почти что начисто лишенное внешних примет стихотворства : оно лишено не только рифм, но и метрической основы, и строфичности, и специально-поэтической лексики :

Я люблю многое, близкое сердцу,
Только редко люблю я ...

Чаще всего мне приятно скользить по заливу
Так, — забываясь
Под звучную меру весла,
Омоченного пеной шипучей, —
Да смотреть, много ль отъехал
И много ль осталось,
Да не видать ли зарницы ...
. . . .

(1842)

Нет внешних черт, но есть сущность, эссенция поэзии, — поэтический строй мышления. Подробнее об этом речь будет ниже. Пока же только отметим, что поэтическое мышление и внешние приметы поэтической формы находятся между собой в отношении обратной пропорциональности.

Каково же основное различие между сонетом Хераскова и стихотворением Фета ?

В сонете Хераскова	В стихотворении Фета
Коль буду в жизни я ...	**Только в мире и есть ...**
— прозаический эквивалент возможен ;	— прозаический эквивалент невозможен ;
— форма идет от традиции (сонет) , она существовала раньше и наложена « сверху » на смысловое содержание текста ;	— форма возникла как элемент смыслового содержания — одновременно с ним, « изнутри » текста ;

— форма ничего не добавляет к информации, содержащейся в тексте ;	— форма содержательна и в целом, и в каждой отдельной частности ;
— слово в стиховом контексте не отличается от того же слова в любом прозаическом контексте ;	— слово приобретает иные, новые, дополнительные смыслы, в прозаическом контексте немыслимые ;
— соблюдена общая иерархия ценностей (узуальная) ;	— рождается особая иерархия ценностей, действительная только внутри данного стихотворения (окказиональная) ;
— соблюдена общая (узуальная) логика	— рождается особая (окказиональная) логика.

Ясно, что рассмотренные стихотворения принадлежат к типологически разным художественным системам : в одном случае мы имеем дело с лирикой классицизма, в другом — романтизма.

Что же, однако, у обоих стихотворений общего, позволяющего видеть в них два образца одного искусства ?

— Ряд внешних формальных элементов, выработанных до создания данной вещи и унаследованных от прошлого их авторами : стихотворные размеры (шестистопный цезурованный ямб у Хераскова, трехстопный анапест и трехстопный дактиль у Фета) ; рифмы и система их использования (чередование мужских и женских, а вместе с тем и рифмующих окончаний) ;

— максимально общая идея, лежащая в основе стихотворения (у Хераскова : любовь дороже богатства ; у Фета шире : одна черта любимого человека дороже всего мира, способна заслонить его) ;

— парадоксальность этой общей идеи (субъективные ценности вступают в противоречие с объективными) ;

— широкая общая идея осуществляется на минимальном словесном пространстве.

Второй и четвертый из этих признаков относятся к центральному, уже формулированному выше закону поэтического искусства. В лирике классицизма и романтизма действует тот же закон сжатости, но реализуется он разными средствами : в первом случае посредством абстрагирования, во втором — посредством последовательной семантизации всех элементов словесно-художественной формы стихотворения.

Красота симметрических абстракций

Систему классической лирики, предварительно рассмотренную на сонете М. Хераскова, следует показать на образце, сохранившем высокую эстетическую ценность. Несмотря на то, что классицизм принадлежит далекой истории, что изменился самый предмет поэзии — не только ее способы ! — лирические шедевры этого стиля по-прежнему действенны. Остановимся на давно ставшем хрестоматийным стихотворении Пушкина —

К Чаадаеву

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы
Как сон, как утренний туман ;
Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.
Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.
Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы !
Товарищ, верь : взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена !

(1818)

Сюжет стихотворения развивается с определенностью и стройностью логического рассуждения ; оно складывается из нескольких звеньев :

— молодость — время прекрасных душевных порывов и увлечений ;

— первоначальные, уже отошедшие увлечения нашей молодости — эгоистические ; мы искали утех любви и личной славы ;

— ныне будем стремиться к иным целям — к благу отчизны, к уничтожению самовластья во имя свободы.

В начале стихотворения — три отвлеченных существительных, выделенных энергичной инверсией : *любовь, надежда,* (тихая) *слава*. Эти три слова даны в косвенном падеже ; подлежащим первого предложения служит отвлеченное *обман*. Речь идет о высоких понятиях, но все они не подлинные, потому что эгоистичные ; в этом смысле важен эпитет к славе — *тихая*, то есть личная, как бы домашняя : любовь — к женщине, надежда — на взаимность, слава — « домашняя » ; все это — *юные забавы.* Стихотворение движется к утверждению тех же понятий, но уже в гражданском смысле : *Свободою горим* — новый облик любви — к отчизне, к России ; *Товарищ, верь...* — новый облик надежды ; *...напишут наши имена* — новый облик славы, уже не тихой, но громкой, революционной.

Переход от личной темы к гражданской осуществлен через сравнение, в котором **новая** любовь и **новая** надежда выражены в словах, относящихся к **прежней** любви и **прежней** надежде :

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

Данные четыре стиха сплетены с предшествующими четырьмя посредством рифм и системы окончаний — в этих восьми стихах они не перекрестные, а опоясывающие : *желанье — роковой — душой — призыванье — упованья — святой — молодой — свиданья.* Возникает следующая композиция :

Композиционная схема « К Чаадаеву »

	часть I	часть II		часть III		
	Рассуждение	Сравнение		Рассуждение		
Личное	Любовь Надежда Слава	Переход от личного к гражданскому : Переход → Слияние		Любовь Надежда Слава		Гражданское
	AbAb	CddC	CddC	eFeF	gHgHg	

Лексика, связанная с понятием « любовь », проходит через весь текст стихотворения :

Но в нас **горит** *еще* **желанье** ...
Мы ждем с **томленьем упованья** ...
Пока свободою **горим** ...
Звезда пленительного **счастья** ...

Глагол *гореть* связывает первую часть — с третьей, как и существительное *душа* :

Нетерпеливою душой ...
Души прекрасные порывы.

Эти словесные скрепы подтверждают иную, более глубокую связь первой и третьей частей : ведь ни любовь, ни надежда, ни слава, о которых идет речь и которые подразумеваются в перифразах, в третьей части не названы.

Остается сказать, что стихотворение основано на отвлеченных понятиях : *любовь, надежда, слава, обман, власть, душа, призыванье, вольность, свобода, честь, счастье, самовластье.* С этим связан аллегорический образ Отчизны, России, представленной как отвлеченная, но персонифицированная фигура :

Отчизны внемлем призыванье ...
Россия вспрянет ото сна ...

Метафорическая образность, намеченная в тексте, носит характер вполне традиционный, к тому же она связана с олицетворенными абстракциями :

нежил *нас обман*
юные *забавы*

Нетерпеливою *душой ...* **внемлем** *призыванье*
Пока свободою **горим** ...

На **обломках** *самовластья ...* **напишут** ...

Так что реальной, живой образности в стихотворении нет — она разве что едва намечена в стихе *Но в нас горит еще желанье...* . Нет и конкретной реальности : *роковая власть, святая вольность, отчизна, свобода, честь,* даже *самовластье* — все это могло бы относиться и к древнему императорскому Риму, только слово *Россия* (да и то — превращенная в аллегорию) нарушает абстрактную систему. Разумеется, нет и не может быть в пределах такой системы ни индивидуального характера лирического Я (тем более, что здесь лирическое МЫ), ни живых эмоций. Трудно согласиться с Б. П. Городецким, когда он бездоказательно утверждает, цитируя восемь строк из **К Чаадаеву**, что « гражданская поэзия Пушкина создавала ... [живой человеческий образ] на основе сложного и органического синтеза живых и глубоко индивидуальных эмоций

с высокими политическими идеалами »[1]. Почти каждое из этих слов ошибочно. Нет здесь « живого человеческого образа » и нет « живых », и еще того меньше « глубоко индивидуальных » « человеческих эмоций ».

Д. Д. Благой видит в послании **К Чаадаеву** стихотворение, « в котором общественное переживается как глубоко свое, интимно-личное, в котором гражданские вольнолюбивые чувства и стремления поэт выражает в необычайной и весьма характерной форме своего рода объяснения в любви к родине и свободе, которой он ждет с такой же страстью и нетерпением, с каким молодой любовник ждет минуты свидания с возлюбленной »[2]. Это было бы верно, если бы Д. Д. Благой не говорил об « интимно-личном », которого в тексте нет. Это связано с тем, что для Д. Д. Благого **К Чаадаеву** — произведение романтического стиля : « ... романтизм политический и возникающий в эту же пору в Пушкине романтизм литературный сливаются в нечто целостное и единое »[3]. О литературном романтизме в 1818 году говорить рано : здесь еще нет и в помине индивидуального лирического Я, а значит нет и « интимно-личного » ; в послании **К Чаадаеву** преобладает характерное для классицистической системы рациональное развитие и трансформирование общих понятий, — абстракций, впадающих в аллегоризм. Недаром Б. В. Томашевский видел в нем образец жанра послания, в котором « гражданский элемент облечен в афористическую форму концовок » — прием, восходящий к французской традиции pointe[4], свойственной гражданской поэзии классицизма.

Пушкинское стихотворение **К Чаадаеву** абстрактно — и это не делает его менее прекрасным : оно представляет собой одну из вершин по-своему замечательного искусства классицизма. Его красота — в точнейшей, изумительной по совершенству симметричной композиции, в особой интеллектуальной страстности, в точности, с которой использованы и обновлены традиционные сочетания и рационально-аллегорическая образность. Эти свойства — симметрию, гармонию, высокую интеллектуальность, общепонятную точность — Пушкин сохранил до конца своего творчества и не отказался от них, даже отойдя от классицизма как художественной системы. Пушкин, а вместе с ним вся русская поэзия, прошел школу классицизма и не опроверг ее, и все последующие русские поэты прошли школу Пушкина.

1. **История русской поэзии**, т. I, «Наука», Л., 1968, стр. 368.
2. Д. Д. Благой. **Творческий путь Пушкина.** М., 1967, стр. 161-162.
3. Там же, стр. 16.
4. Б. В. Томашевский. **Поэтическое наследие Пушкина.** В кн. : **Пушкин**, кн. II, АН СССР. М.-Л., 1961, стр. 364.

Форма как содержание

Поэтическое содержание оказывается в гораздо большей степени в зависимости от структуры формы, чем прозаическое. Утверждая, что то или иное произведение Пушкина относится к стилю классицизма, а не к романтизму, мы говорим не о форме, а именно о содержании. Нам уже приходилось писать о том, что « стихи во всех случаях, как бы они ни казались порой рационалистичны или прозаичны, несут в себе отношение автора к изображаемому. Содержание *поэзии* — это не только сюжет стихотворения, но и прежде всего *отношение поэта* к тому, о чем он говорит, или, другими словами, образ поэта, создаваемый в каждом данном стихотворении »[1]. Приведя несколько вариантов пушкинского ответа Плетневу, — онегинской строфой октавой, александрийским стихом, снова онегинской строфой (1835), — мы делали вывод « о взаимосвязанности компонентов, образующих поэтическое произведение. Достаточно изменить один из них, чтобы сразу изменилось все. Казалось бы, переходя от одного размера к другому, очень близкому, поэт лишь меняет некоторые количественные соотношения... Это движение сопровождается качественной перестройкой текста : вместе с метром меняется и словарь, и поэтическая фразеология, и — главное — интонация, стилистический ключ, тональность. А значит — меняется и *поэтическое содержание* »[2].

В 1824 году Пушкин написал стихотворение **Клеопатра**, в котором разработал древний сюжет, неоднократно его привлекавший. Он еще до того обратил внимание на несколько строк в книге **О знаменитых мужах** Аврелия Виктора, римского императора IV века. Эти латинские строки посвящены египетской царице Клеопатре и гласят : « Она отличалась такой ... красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти ». Пушкин вложил их в уста Алексея Ивановича, героя неоконченной повести **Мы проводили вечер на даче...** (1835), который уверяет окружающих гостей : « ... Этот анекдот совершенно древний. Таковой торг нынче несбыточен, как сооружение пирамид » — то есть, в новое время, в XIX веке, ни один влюбленный не согласится купить себе ночь любви ценою жизни. Алексею Ивановичу, который спрашивает : « Что вы думаете об условии Клеопатры ? » кокетливая Вольская отвечает : « Что вам сказать ? И нынче иная женщина дорого себя ценит. Но мужчины девятнадцатого столетия слишком хладнокровны, благоразумны, чтоб заключить такие условия ». По-види-

1. Е. Эткинд. **Поэзия и перевод**. Л., 1963, стр. 16.
2. Там же, стр. 15-16.

мому, Пушкин собирался написать повесть о современной Клеопатре — испытать древний сюжет в другую эпоху. Что из этого должно было получиться, мы не знаем. Но древний сюжет волновал Пушкина, он раскрывал перед ним душевную силу, силу страстей, когда-то свойственную людям, а, может быть, еще не иссякшую даже и в его время, когда мужчины кажутся « слишком хладнокровны, благоразумны... ».

Так или иначе, Пушкин не раз возвращался к легенде о Клеопатре. В уже названном стихотворении 1824 года египетская царица на пиру произносит страшные слова :

Скажите, кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою ?

Трое ее поклонников выходят из рядов, — они готовы на смерть.

И снова гордый глас возвысила царица :
« Забыты мною днесь венец и багряница !
Простой наемницей на ложе восхожу ;
Неслыханно тебе, Киприда, я служу,
И новый дар тебе ночей моих награда.
О боги грозные, внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов печальные цари !
Примите мой обет : до сладостной зари
Властителей моих последние желанья
И дивной негою и тайнами лобзанья,
Всей чашею любви послушно упою...
Но только сквозь завес во храмину мою
Блеснет Авроры луч — клянусь моей порфирой, —
Главы их упадут под утренней секирой ! »

Одиннадцать лет спустя Пушкин написал **Египетские ночи** (1835), — неоконченную повесть об итальянце-импровизаторе, который по заказу публики сочиняет — устно — поэму о Клеопатре. Один из героев повести, Чарский, так поясняет заданную тему : « Я имел в виду, — говорит он, — показание Аврелия Виктора, который пишет, будто бы Клеопатра назначила смерть ценою своей любви и что нашлись обожатели, которых таковое условие не испугало и не отвратило... ». Импровизатор произносит поэму, в которой клятва Клеопатры богам звучит иначе, чем приведенный выше текст. В **Египетских ночах** она гласит :

— Клянусь... — о матерь наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.
Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари,
О боги грозного Аида,
Клянусь — до утренней зари
Моих властителей желанья
Я сладострастно утомлю
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утолю.
Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь — под смертною секирой
Глава счастливцев отпадет.

Эти стихи написаны Пушкиным в 1828 году и лишь позднее включены в **Египетские ночи.** Итак, перед нами два варианта той же клятвы : внешне они отличаются числом строк — 12 и 14 — и стихотворным размером — в первом варианте шестистопный, во втором четырехстопный ямб ; различна также система рифмовки — в первом варианте рифмы смежные (александрийский стих), во втором — перекрестные.

Оба текста похожи. Смысловое содержание обоих — одно и то же. Совпадают ряд слов и оборотов : *простой наемницей на ложе... (восхожу — всхожу) ; тебе (Киприде — богине любви) неслыханно служу ; о боги (грозные — грозного Аида) ; властителей моих... желанья...; дивной негой, тайнами лобзанья ; блеснет (Авроры луч — Аврора вечная), клянусь...*

Но многое и расходится.

В первом варианте больше торжественно-архаических слов, чем во втором : *глас возвысила ; днесь ; багряница ; во храмину мою.* Это существенно — но данный факт важен не сам по себе, а в сочетании с другим, не менее значительным фактом.

В первом варианте фразы совпадают со стихами-строками, распределяясь более или менее регулярно :

Первая фраза	—	1 стих
Вторая фраза	—	1 стих
Третья фраза	—	1 стих
Четвертая фраза	—	1 стих
Пятая фраза	—	1 стих
Шестая фраза	—	2 стиха
Седьмая фраза	—	4 стиха
Восьмая фраза	—	3 стиха

Речь Клеопатры звучит здесь торжественной декламацией. В соответствии с законами александрийского стиха, каждая строка распадается на два симметричных полустишия :

Забыты мною днесь / венец и багряница !
Простой наемницей / на ложе восхожу...

При том каждый стих (строка) состоит из равных полустиший, два стиха, связанные смежной рифмой, образуют двустишие, обычно объединенное синтаксическим единством — одна фраза скрепляет два стиха :

О боги грозные, / внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов / печальные цари !..

Но и двустишия имеют тенденцию объединяться между собой в четверостишия ; этому способствует и синтаксис, и чередование мужских и женских окончаний, которое возобновляется в каждом четверостишии : **AAbb/CCdd..** Эта структура — идеальная ; в действительности она нарушается тем, что строки, по внутреннему закону александрийского стиха тяготеющие к осуществлению заданного ритмического движения, подчиняются еще и противоречащему этому движению синтаксису — возникает **внутреннее напряжение** (подробно об этом ниже). Стих *Подземных ужасов печальные цари* по ритму александрийца относится к стиху последующему — *Примите мой обет : до сладостной зари ...*, но по синтаксическим связям и смыслу завершает строфу, начатую стихом предыдущим : *О боги грозные, внемлите, боги ада...* . Это расхождение образует своеобразную « застывшую динамичность » александрийского стиха ; симметрия, заданная схемой ритма, достаточно сильна, чтобы определить собой равновесие, намеренную монотонность поэтической речи :

... Всей чашею любви	*послушно упою ...*	а
Но только сквозь завес	*во храмину мою*	а
Блеснет Авроры луч —	*клянусь моей порфирой, —*	В
Главы их упадут	*под утренней секирой !*	В

Эта симметрия придает монологу Клеопатры медлительность, стройность, особое возвышенное спокойствие — вопреки синтаксическим нарушениям ритма и самому смыслу монолога, в котором царица говорит о страсти, о чудовищных условиях своей любви, о неминуемой гибели жертвующих жизнью юношей. Таков здесь характер Клеопатры — царственный, величавый, жестокий. В этом монологе звучит трагедия французского классицизма, он

ближе всего к монологам трагических героев Пьера Корнеля. Пожалуй, ни в одном из своих произведений Пушкин так не приближается к стилю классицистической трагедии, как в этом монологе египетской царицы.

Та же речь Клеопатры во втором варианте построена совершенно иначе. Она страстна, стремительна, необычайно динамична. Монолог начинается словом *клянусь*, которое грамматически не связано с последующим текстом и подхвачено лишь в восьмом стихе повторением *клянусь*, а в пятнадцатом стихе оно подхвачено еще раз. Синтаксическая схема монолога такая : *Клянусь... (о матерь наслаждений, тебе неслыханно служу,* и т. д.) (*Внемли же, мощная Киприда, и вы, ... о боги...* и т. д.) *Клянусь — ... моих властителей желанья я сладострастно утомлю* и т. д., (но только наступит утро) — *клянусь, под смертною секирой глава счастливцев отпадет*. Синтаксическая несогласованность отдельных частей (ср. в этом смысле и такую двойственность обращения : *Внемли же ..., И вы, ... о боги ...,* — получается грамматическая несогласованность : единственное число глагола *внемли* — и множественность обращения *вы* ; в первом варианте такая внушенная волнением ошибка была бы невозможна — недаром там глагол стоит во множественном числе, *внемлите*) , повторы слова *клянусь*, переносы из одного стиха в другой, неравномерное распределение предложения по строкам, а, кроме того, превращение всего текста в одну запутанную, но и стремительную фразу, переброшенную от первого *клянусь* к третьему — все это сообщает монологу страстность, почти лихорадочность ; страсть преобладает в нем над рассудком, от царственной величавости и гармонической симметрии первого варианта тут ничего не осталось.

Перед нами другая Клеопатра. Это героиня не французской классицистической трагедии, а скорее романтической поэмы — порывистая, увлеченная своей кровавой идеей, страшная и пленительная женщина. Недаром интонация ее монолога близка к монологу другой страстной женщины — на этот раз из пушкинской романтической поэмы **Бахчисарайский фонтан** (1821-1823) ; Зарема заклинает княжну Марию уступить ей Гирея :

...Не возражай мне ничего ;
Он мой ; он ослеплен тобою.
Презреньем, просьбою, тоскою,
Чем хочешь, отврати его ;
Клянись... (хоть я для Алкорана,
Между невольницами хана,
Забыла веру прежних дней,
Но вера матери моей

Была твоя) клянись мне ею
Зарему возвратить Гирею...
Но слушай : если я должна
Тебе... кинжалом я владею,
Я близ Кавказа рождена.

Комментируя этот монолог, автор говорит, что это — « язык мучительных страстей ». Здесь та же, что у Клеопатры, стремительность движения фразы, та же синтаксическая незавершенность и несогласованность *(Клянись ... клянись мне ею)*, то же дробление фразы, внутрь которой вдвинуто развернутое уступительное предложение, на этот раз даже заключенное в скобки, и т. д. Вторая Клеопатра близка по характеру речи не к трагедийным классическим героиням Корнеля или Катенина, а к порывисто-романтической Зареме.

О той, первой Клеопатре можно было сказать : *...гордый глас возвысила царица.* О второй этого сказать нельзя и нельзя сказать о ней так, как в первом варианте (раньше монолога) говорится :

... Клеопатра в ожиданье
С холодной дерзостью лица :
« Я жду, — вещает, — что ж молчите ?... »

Вторая Клеопатра не *вещает*, не *речет*, не *с видом важным говорит* — все эти слова из первого варианта. Перед нами другая героиня — не царица, а женщина.

А раз другая героиня, значит и содержание — другое. Новый стиль оказался новой характеристикой, новым поэтическим содержанием.

Единство содержания и формы — как часто мы пользуемся этой формулой, звучащей вроде заклинания, пользуемся ею, не задумываясь над ее реальным смыслом ! Между тем, по отношению к поэзии это единство имеет особо важное значение. В поэзии все без исключения оказывается содержанием — каждый даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его : размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений, и многое другое. По-настоящему понимать поэзию значит понимать ее содержание — не в узком, привычно бытовом, а подлинном, глубоком, всеобъемлющем смысле этого слова. Понимать содержание, воплотившееся в единственно возможной, им порожденной, им обусловленной форме. И понимать, что всякое, даже малое изменение формы неминуемо влечет за собой изменение поэтического содержания.

Поэзия перед судом прозы

В статье, написанной Львом Толстым в 1895 году, — **О том, что называют искусством**, — есть замечательное по глубине и точности рассуждение, посвященное специфике отдельных искусств — невозможности свести каждое из них к смысловому или, как мы говорили выше, прозаическому эквиваленту. Толстой пишет : « То, что в драме, романе, лирическом стихотворении, картине, статуе есть доля передаваемых сведений, то эта доля пересказа не есть искусство, а есть материал или балласт искусства, самое же искусство — в передаче чувства. От этого происходит то, что очень часто есть очень подробно представленное на картине положение или очень подробно описанные события в романе, поэме, или очень много сочетаний звуков, но нет ни живописного, ни словесного, ни музыкального произведения искусства »[1].

Толстой отлично понимал : « доля пересказа » — не искусство, каждый род и вид искусства обладает собственной внутренней закономерностью. Однако, оценивая произведения поэзии, тот же Толстой нередко подменял целостное восприятие этих произведений или анализ, учитывающий их художественное своеобразие, прозаическим пересказом, проходящим мимо этого своеобразия.

Наиболее полно такая абберация, свойственная Толстому-читателю, выразилась в его критике Шекспира. Как широко известно, в своей статье 1903-1904 гг. (опубл. 1906) Толстой решительно отрицал достоинства Шекспира, видя в нем « ничтожного, не художественного и не только не нравственного, но прямо безнравственного писателя »[2]. Толстой и не пытается проникнуть во внутренние закономерности шекспировских трагедий — он подменяет анализ пересказом и постоянно приходит к выводу о нелепости сюжетных положений, неправдоподобии речей, произносимых персонажами, неестественности их пафоса, цветистости их многословия. « Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шексировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди »[3]. Такова общая оценка, а о трагедии **Король Лир**, которую Л. Толстой пересказывает, читаем : « Никакие живые люди не могут и не могли говорить того, что говорит Лир, что он в гробу развелся бы с своей женой, если бы Регана не приняла его, или что небеса

1. Лев Толстой. **Собрание сочинений в двадцати томах.** М., 1964, т. 15, стр.390.
2. Там же, стр. 346.
3. Там же, стр. 310.

прорвутся от крика, что ветры лопнут, или что ветер хочет сдуть землю в море, или что кудрявые воды хотят залить берег, как описывает джентльмен бурю, или что легче нести свое горе и душа перескакивает много трагедий, когда горе имеет дружбу, и перенесение (горя) — товарищество, что Лир обездетен, а я обезотечен, как говорит Эдгар, и т. п. неестественные выражения, которыми переполнены речи всех действующих лиц во всех драмах Шекспира »[1].

Верно ли это ? Совершенно верно, — но в такой же степени было бы справедливо сказать о другом авторе, что он представляет себе Землю в виде некоего существа, которое почему-то скатывает со своей головы огненный шар, и в то же самое время морская волна занимается тем, что глотает дымный пожар вечера. Вместе эти странные утверждения звучат так :

Уж солнца раскаленный шар
С главы своей земля скатила,
И дымный вечера пожар
Волна морская поглотила.

Тютчев, которому принадлежат эти строки, пересказа не выдерживает ; в данном случае пересказ, пользуясь словами Толстого, « балласт искусства ». Искусство же это называется — поэзия.

Искусство Шекспира тоже называется поэзией. Рассматривая творческий метод Шекспира, современные исследователи отмечают его удаленность от прозы, несоответствие текста его трагедий прозаическим нормам. В статье **'Отелло', трагедия Шекспира** (1946) Н. Я. Берковский с неотразимой убедительностью демонстрирует музыкально-поэтический принцип композиции шекспировских диалогов, которые весьма далеки от реального, житейского правдоподобия, но убедительны другой, поэтической правдой : « У Шекспира, — пишет Н. Я. Берковский, — нет обособленных линий речи для каждого персонажа, стили речи перекрещиваются, как перекрещиваются действия людей, их думы и убеждения ; можно наблюдать в драматических диалогах и монологах Шекспира прививку речевого стиля одного персонажа к речевому стилю другого, « музыкальное влияние » их друг на друга, — Отелло с третьего акта и остается верен своему возмущенному поэтическому складу в речах и вторит мрачным эхом животной, материально-густой, намеренно грубой словесной партии Яго, — речь изображает эту

1. Там же, стр. 310.

отраву, проникшую в душу и в сознание Отелло ; в самую глубину слов Отелло вселился Яго, он слышен в словах и в голосе Отелло »[1].

Другой исследователь, А. А. Аникст, посвящает ряд страниц своего монографического труда о Шекспире изложению взглядов Л. Толстого[2] и доказательству того факта, что « творчество Шекспира имеет в своей основе поэтический взгляд на мир », что « Поэтичность составляет серцевину мировосприятия Шекспира », а ее сущность — « в широком, всеобъемлющем взгляде на мир, в чувстве глубочайшего единства всех сторон жизни, в органической слитности человека, природы и общества »[3].

Отсюда — ореол поэтичности, окружающий у Шекспира самые повседневные явления жизни, таинственность их связей между собой. Пристрастие к чудесному и неправдоподобному, к мифу и легенде, к напряженной образности. « Шекспир-поэт увлекался звучанием слова, красотой речи и не всегда заботился в молодости о полном соответствии их драматическому действию. Зрелый Шекспир слил поэзию и действие так, что его поэзия стала драматичной, а драматизм поэтическим». А. Аникст показывает шекспировские метафоры и сравнения, видя в них « один из тех элементов, который определяет особое звучание каждой драмы, образуя ее словесно-образный лейтмотив ». Так, в **Ромео и Джульетте** — множество « образов света » — « сиянье звезд, пламя факелов, блеск алмазов, и все это на фоне мрака ночи. В **Макбете**, — наоборот, черное, темное, зловещее преобладает над светлым » (76-78). Закономерности логического повествования, достоверного развития драматического сюжета противоречит другая закономерность, поэтическая, выходящая за пределы сюжета и управляющая, как это и характерно для искусства поэзии, словами как таковыми. Лев Толстой негодует на Шекспира за то, что у него « мысли зарождаются ... из созвучия слов »[4], что у него « Влюбленные, готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу предметах, руководясь больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями »[5],

1. Н. Я. Берковский. **Статьи о литературе**. М.-Л., 1962, стр. 85-86. Автор ссылается на работу : C. Wilson Knight. **The Othello Music**. Oxford, 1937, где трагедия рассматривается как « своего рода словесная опера ».

2. А. Аникст. **Творчество Шекспира**. М., 1963. См. статью того же автора « Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира », **Театр**, 1960, №10.

3. Там же, стр. 72.

4. Л. Толстой, цит. соч., стр. 298.

5. Там же, стр. 310.

что « Во всех их видна умышленная искусственность, видно, что он не in earnest [не всерьез], что он балуется словами »[1]. Да, разумеется, Шекспир « балуется словами » и нередко образ у него зарождается из звучаний, « из созвучия слов », — это одно из характерных отличий поэтического мышления от прозаического. Как писала М. Цветаева,

Поэт — издалека заводит речь,
Поэта — далеко заводит речь.

Планетами, приметами... окольных
Притч рытвинами... Между да *и* нет
Он — даже размахнувшись с колокольни —
Крюк выморочит ...

(**Поэт**, I, 1923)

Можно ли удивляться, что и Шекспира « далеко заводит речь »?

Ю. Д. Левин говорит о причинах эстетического неприятия Толстым шекспировского стиля : « К языку поэзии он предъявлял требования, уместные лишь для реалистической прозы, иными словами, применил критический метод, неадекватный объекту. **Король Лир** под его пером превратился в бессмыслицу, потому что в пересказе игнорировалась поэзия, так же как при изображении оперного спектакля в **Войне и мире** игнорировалась музыка — то, что составляет душу оперы »[2]. Чтобы показать « различие и даже несоизмеримость двух поэтик », Ю. Левин сопоставляет монолог Макбета, только что убившего Дункана *(Макбет зарезал сон !..)*, и монолог Никиты из **Власти тьмы**, задушившего своего незаконного ребенка (« Что же это они сделали ? Что они со мной сделали ?.. ») ; во втором случае, у Толстого, « трагизм погружен в реальную жизнь и быт »[3]. Ю. Левин показывает, что сходное с толстовским отношение к поэтике Шекспира было у ряда его современников, писателей-реалистов формации 50-60-х годов : Чернышевского, Дружинина, А. Толстого. Раскрыв несостоятельность прозаической критики Шекспира, Ю. Левин говорит о чрезвычайной ценности толстовского очерка : « наглядно показав несоответствие Шекспира реалистическому психологизму XIX века, Толстой создал предпосылки для раскрытия шекспировского метода воплощения характеров... Опровергая Шекспира, но так и не опровергнув его, Толстой заставил задуматься, в чем же заключен

1. Л. Толстой, цит. соч., стр. 331.
2. Ю. Левин. « Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века », **Вопросы литературы**, 1968, №8, стр. 57.
3. Там же, стр. 59.

секрет воздействия драматурга. Когда он исключил поэзию из пересказа **Короля Лира** и превратил великую трагедию в набор нелепых поступков и фраз, он, независимо от своих намерений, неопровержимо доказал, что Шекспир *вне* поэзии, вне присущей ему образной системы не существует »[1].

В таком же духе, в каком Толстой осуждал Шекспира, он писал — несколько ранее — и о большинстве других великих поэтов, кроме разве что Мольера, который был для него « едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художник нового искусства »[2]. В число отвергаемых им авторов вошли Данте, Тассо, Мильтон, Гете, и даже Софокл, Эврипид, Эсхил, в особенности Аристофан (« грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков »[3]), не говоря уже о современных Толстому западных, прежде всего французских поэтах, — таких, как Бодлер, Верлен, Малларме, Метерлинк, но также Ибсен, Киплинг и множество других. О них он пишет, как о Шекспире, — чаще всего применяя к их произведениям наречие « нелепо ». « В последнее время не только туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства, но и неточность, неопределенность и некрасноречивость »[4] — иногда этой и другими фразами из трактата « Что такое искусство » (1897) пользуются для того, чтобы устами Толстого развенчать « модернизм » и « декаденство », — не будем, однако, забывать, что Толстой теми же словами говорил и о Гете и Мильтоне, об Ибсене и Данте, о Шекспире и Тассо. Толстой приводит **Стихотворения в прозе** Бодлера, в которых усматривает чувства, выраженные « всегда умышленно оригинально и нелепо »[5]; он цитирует « Забытые песенки » Верлена (из **Песен без слов**) и заявляет : « ...какой смысл имеет все — остается для меня совершенно непонятно »[6]. По поводу знаменитой лирической миниатюры Верлена « Dans l'interminable/Ennui de la plaine...» Толстой с недоумением спрашивает : « Как это в медном небе живет и умирает луна и как это снег блестит, как песок ? Все это уже не только непонятно, но, под предлогом передачи настроения, набор неверных сравнений и слов »[7]; а приведя песню Метерлинка из **Пеллеаса**

1. Ю. Левин, цит. соч., стр. 73.
2. Л. Толстой, т. 15, стр. 194.
3. Там же, стр. 154.
4. Там же, стр. 114.
5. Там же, стр. 119.
6. Там же, стр. 123.
7. Там же, стр. 124.

и Мелисанды (« Quand il est sorti... » — « Когда он вышел... ») — громоздит друг на друга вопросы : « Кто вышел, кто пришел, кто рассказывает, кто умер » ?[1]

Поэзия такой проверки не выдерживает — перед судом прозы она сразу же, не отстаивая своей правоты, признает себя виновной. Проза требует от нее логических связей — а у нее вместо них звуковые ассоциации. Проза требует выяснения причинности, зависимости — а у нее загадочность и многосмысленная темнота. Проза требует от нее точных, достоверных характеристик — а у нее музыкальные сплетения и осмысление того, что вне контекста лишено смысла. С точки зрения О. Мандельштама, возможность пересказа есть « вернейший признак отсутствия поэзии : ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала »[2].

Прозаические « разносы » подобного рода появляются время от времени — они происходят не от дурного характера критиков, склонных к нигилизму или брюзжанию, а от несовместимости двух эстетик. Так была встречена, скажем, романтическая лирика в России, так реагировали традиционалисты на поэзию символизма, футуризма, на новейшие течения в нашей и иностранной литературе. Вспомним отзывы о лирике Жуковского. Орест Сомов, подписавшийся « Житель Галерной Гавани », в 1821 году потешался в журнале « Невский зритель » над балладой Жуковского **Рыбак** (перевод из Гете) и, цитируя строки :

Сидит рыбак ; душа полна
Прохладной тишиной...

писал : « *Душа* (должно догадываться, — рыбакова) *полна прохладной тишиной.* В переносном смысле говорится, что восторг, благоговение наполняют душу : ибо сие свойственно аналогии сих понятий с некоторыми видимыми действиями ; но ни тишине, ни шуму не приписывается способность наполнять душу. И что за качество тишины — *прохладная* ? Поэтому есть и *теплая тишина* и *знойный шум* и т. п. ? » Ниже приводятся еще строки :

И влажною всплыла главой
Красавица из них (из волн)

« Как ? — продолжает Сомов, — голова красавицы составлена из влаги ? Теперь мы видим, что она была по крайней мере не пуста ;

1. Л. Толстой, цит. соч., стр. 129.
2. О. Мандельштам. **Разговор о Данте.** М., 1967, стр. 5.

и если она была составлена не из смольной влаги, то должна быть прозрачна, как хрусталь. Какая выгода иметь подругу с такой головою, все видишь, что в ней происходит » .

Орест Сомов — не Лев Толстой, но его позиция сходная — в том плане, который мы имеем в виду : он поверяет романтическую лирику прозаическим эквивалентом. Г. А. Гуковский, приводящий цитаты из статьи Сомова и ряда других критиков Жуковского, указывает, что « неприятие системы семантики и стиля психологического романтизма, наиболее отчетливо проявленных у Жуковского, вовсе не было единичной причудой, например, Сомова 1821 года. Это была непреодоленная привычка к стилистическому мышлению классицизма », неспособность « сразу освоиться с новой структурой речи »[1]. Г. А. Гуковский обнаруживает сходную несправедливую оценку даже у Пушкина, который, порицая стихи Батюшкова :

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет...

замечал : « Не под *серпом*, а под *косою*. Ландыш растет в лугах и рощах — не на пашнях засеянных » (1830). Г. Гуковский решительно заявляет : « Пушкин был неправ... », потому что в системе Батюшкова « и ландыш — не просто цветок, и серп — не сельскохозяйственное орудие, а ландыш — символ молодой, нежной « весенней » жизни и поэзии, и еще многое другое чисто эмоциональное, и серп — символ жатвы смерти, неумолимой силы гибели ; недаром он — « убийственный », то есть опять эпитет определяет тональность предметного слова, как непредметного. Так и *склоняет голову и вянет* — слова интроспективные, и голова ландыша — не метафора, рисующая цветок..., а часть словосочетания *склоняет голову*, которое может означать только состояние человека, его души... ». Словоупотребления Батюшкова « имеют назначение только вызывать эмоцию, а для этого все средства хороши, и все одинаково условны »[2].

Можно было бы привести множество примеров такой несостоятельной поверки поэзии прозой, — сошлемся хотя бы на критиков, иронизировавших над Блоком, автором **Стихов о Прекрасной Даме** и **Незнакомки**[3]. Или на пресловутые **Лекции по зарубежной литературе XX века**, изданные Московским Университетом, где

1. Г. А. Гуковский. **Пушкин и русские романтики**. М., 1965, стр. 92.
2. Там же, стр. 99-100.
3. См. в книге А. Е. Горелова **Гроза над Соловьиным Садом**, Л., 1969 и 1973.

Л. Г. Андреев так оценивал гениальное творение Рембо **Пьяный корабль** : « Поэзия Рембо разрушается, теряет смысл, граничит с бредом. Образы, созданные горячечной фантазией, облеченные в бессвязные словесные формы, напоминают такие например, его произведения, как **Пьяный корабль** »[1]. Впрочем, несколько раньше Андреева даже Бертольт Брехт (в статье 1940 года) со столь же малым основанием писал : « Каждый может заметить, как в **Пьяном корабле** Рембо отразились колониальные притязания Второй империи »[2]. Каждый ? Кроме Брехта этого никто не заметил, а Брехт просто забыл, что речь идет о поэзии. Вульгарно-социологическое толкование стихов тоже сплошь и рядом следствие игнорирования поэзии как особого искусства. Классическим образцом такого рода толкования остается **Социология творчества Пушкина** Д.Д. Благого, где, например, о стихотворении **Когда за городом, задумчив, я брожу...** только и сказано, что « ни в одном произведении Пушкина дворянское самосознание Пушкина не обнажено с такой силой »[3].

Мы только потому останавливаемся здесь на оценках Л. Г. Андреевым Рембо и на ранней книге Д. Д. Благого, что такого рода исследовательская методология широко проникла в учебники для высшей и средней школы и надолго отучила многих читать и понимать поэзию как особое искусство.

Лев Толстой лучше кого бы то ни было понимал, что каждое искусство можно судить лишь по его собственным внутренним законам. Ему принадлежит блестящая мысль, высказанная в уже цитированной незаконченной статье 1895 года : « Всякое искусство имеет свою область и свое, отдельное от других искусств, содержание... Всякое искусство имеет свои задачи, разрешаемые только

1. **Курс лекций по истории зарубежных литератур XX века.** МГУ, 1956, стр. 52. Прошло тринадцать лет, Л. Г. Андреев эволюционировал вместе с опубликовавшим названную книгу университетом, и уже в новом издании (**История зарубежной литературы конца XIX — начала XX в.**, МГУ, 1969, стр. 70) читаем : « Сложность и своеобразие этого произведения — в двойной метафоре, в перекрещивающемся, 'двухсложном' (?) символе... Художественный эффект несомненен — это Я, ставшее беспомощным, разбитым кораблем, производит сильное впечатление ; трагедия зрима ». За почти полтора десятилетия Л. Г. Андреев, хоть и не до конца, но все же разобрался в **Пьяном корабле** — это факт положительный. Слава богу, что он уже не твердит об « образах, созданных горячечной фантазией », а пытается объяснить « художественный эффект », который, как теперь оказывается, несомненен.

2. Бертольт Брехт. **О театре.** Составление и предисловие Е. Эткинда. М., ИЛ, 1960, стр. 161.

3. Д. Д. Благой. **Социология творчества Пушкина.** М., « Мир », 1931, стр. 45.

им, этим одним искусством. Так, картина, изображающая пейзаж, может передать мне то, что она имеет сказать, только изображением воды, кустов, полей, дали, неба, а никакие стихи или музыка не передадут того, что имеет мне сказать живописец. Так и во всех искусствах и в особенности в музыке, самом задушевном, т. е. наиболее других завладевающем чувством людей искусстве. Музыка, если она музыка, имеет сказать нечто такое, что может быть выражено только музыкой. И это выражение музыкальной мысли, скорее содержания, имеет свои музыкальные законы, свое начало, середину, конец. Точно так же, как архитектурное, живописное, поэтическое произведение. И когда музыкант имеет нечто сказать своим искусством, то музыка и подчиняется этим условиям, как это всегда было и есть с древнейших времен и до сего времени »[1]. Почему же, понимая эту особенность содержания каждого из искусств, Толстой судит о поэзии по законам прозы ? Может быть потому, что лирическая поэзия для Толстого искусство не слишком важное ? В той же статье о лирической поэзии говорится, что « это такая малая отрасль любительского... »[2].

Великий Толстой ошибался. Лирическая поэзия — и дальнейшее развитие русской литературы показало это особенно ясно — вовсе не « малая отрасль любительского », а важнейшая область духовной жизни человечества, искусство, в котором, говоря словами того же Толстого « свое, отдельное от других искусств, содержание ».

1. Лев Толстой, т. 15, стр. 380-381.
2. Там же, стр. 383.

Глава II

ПОЭЗИЯ КАК СИСТЕМА КОНФЛИКТОВ

« ... слова не выкинешь »

В отличие от прозы, форма в поэзии обнажена, читатель (точнее — слушатель : стих рассчитан преимущественно на восприятие слухом, а не глазами) ощущает ее непосредственно, своими физическими чувствами — слухом и зрением. Оговариваемся — « зрением », потому что длительное время (до двадцатых годов XIX века) господствовало правило « зрительной рифмы » : не только звучание, но и графический облик рифмующихся окончаний должны были совпадать. Против этого формального правила восставал, например, С. Шевырев, требовавший расширения рифменного репертуара поэтической речи за счет по-разному пишущихся, но сходно звучащих словесных окончаний. Зрительно воспринимаются также чисто графические элементы стихотворного текста : стоит набрать стихи как прозу, в строку, чтобы они воспринимались читателем иначе — меняется интонация, меняется, следовательно, и восприятие. В своих воспоминаниях **Люди, годы, жизнь** (1960-1966) И. Эренбург цитирует множество стихотворений, но приводит их внутри прозаического текста, не членя на строки : декламировать их можно, соблюдая особенности поэтического звучания речи, но глазами такие цитаты читаются иначе. Так, Эренбург пишет об А. Белом :

« Гений ? Чудак ? Пророк ? Шут ?.. Андрей Белый потрясал всех с ним встречавшихся. В январе 1934 года, узнав о смерти Бориса Николаевича (А. Белого. — Е. Э.), Мандельштам написал цикл стихотворений. Он видел величие Белого : « Ему кавказские кричали горы и нежных Альп стесненная толпа, на звуковых громад крутые всхоры его ступала зрячая стопа » ; и все же, выражая смятение других, писал : « Скажите, говорят, какой-то Гоголь умер ? Не Гоголь, так себе писатель... гоголек. Тот самый, что тогда невнятицу устроил, который шустрился, довольно уж легок, о чем-то позабыл, чего-то не усвоил, затеял кавардак, перекрутил снежок... »[1]. Экспрессивность текста повышается — а может быть и просто меняется — оттого, что эти набранные прозой стихи по речевому строю предельно стиховны (« ...звуковых громад крутые всхоры »), а служат они как бы простым доводом в цепи логического рассуждения. Ниже мы специально остановимся на противоречии « звучание — графика », которое является одним из художественных ресурсов поэзии.

Разумеется, проза тоже строго системна, ей тоже свойственна точнейшая композиционная организованность, в прозе тоже не может быть никаких случайных или лишних элементов. « Художественно и идейно ценное произведение не включает в себя ничего *лишнего*, то есть ничего такого, что не было бы необходимо для выражения его содержания, идеи, ничего, даже ни одного слова, ни одного звука », — писал Г. А. Гуковский, и ниже продолжал : « ... каждый элемент произведения значит, и только для того, чтобы значить, он и существует на свете ...Элементы произведения в целом составляют не арифметическую сумму, а органическую систему, составляют единство его значения. И понять это значение, понять идею, смысл произведения, игнорируя некоторую часть компонентов этого значения, — невозможно »[2].

Эта принципиальная характеристика сущности словесно-художественного произведения относится в равной степени к поэзии и прозе.

Отличия, однако же, велики. Пословица утверждает : « Из песни слова не выкинешь », — насчет сказки такой пословицы нет. Это понятно. Стоит опустить хоть одно слово в строках песни С. Стромилова « То не ветер ветку клонит, Не дубравушка шумит ; То мое сердечко стонет, Как осенний лист дрожит... », как она перестанет петься — утратит ритм, не будет отвечать мелодии,

1. Илья Эренбург. **Люди, годы, жизнь.** Книга третья и четвертая. М., 1963, стр. 60-61.

2. Г. А. Гуковский. **Изучение литературного произведения в школе.** М.-Л., 1966, стр. 102, 104.

распадется. Кажется, что с рассказом или, тем более, романом обстоит иначе : можно сказать и так, и чуть иначе, и даже — совсем иначе : ведь важны образы, а не слова. Этот дилетански-обывательский взгляд на прозу с наибольшей определенностью выразил В. Назаренко, у которого читаем : « ... получив волнующую телеграмму, вы не видите слов, а видите событие, о котором они сообщают... Если спросить, слова ли составляют основу литературной живописи, вы не задумываясь скажете : нет, основу литературной живописи составляют черты, оттенки, образы, картины жизни, которыми мыслит, которые сопоставляет и сталкивает писатель »[1]. В этом рассуждении мысль доведена до абсурда : если художественное произведение не отличается от « волнующей телеграммы », то важно лишь его смысловое содержание, лишь, если воспользоваться термином новейшей лингвистики, *означаемое*, а не *означающее*, лишь *план содержания*, а не *план выражения*. Однако в искусстве *означающее* — это и есть, в то же время, *означаемое, план выражения* неотделим от *плана содержания* : стоит изменить выражение, как тотчас изменится содержание. В. Назаренко простодушно полагает, что можно сказать так (он цитирует фразу В. Кожевникова) : « И, бережно поцеловав Таню в лоб, глубоко засунув руки в карманы, ушел, а из его правого протоптанного валенка волочился по снегу вылезший кусок портянки »; но « словесная структура может быть — в известных пределах — изменена, и мы не ощутим особого ущерба. Например, вместо « вылезший кусок портянки » можно сказать « вылезший конец портянки ». Вместо « из его правого протоптанного валенка » можно сказать « прохудившегося » и т. д. Можно спорить, какое слово лучше. Но существенной беды не причинит эта замена »[2].

Может быть и верно, « замена » « не причинит » в данном случае ни беды, ни ущерба. Но так рассуждать можно только о плохой литературе, при которой В. Назаренко и его единомышленники служат ходатаями и защитниками.

В. Назаренке, пожалуй, и невдомек, что его теория имеет давнюю историю — ее когда-то, столетие назад, довольно четко формулировал слабый французский прозаик Шанфлери, писавший : « Каким образом могло случиться, что Аристофан, Сервантес, Шекспир, Гете, Байрон вызывали восхищение во Франции, казались нам великими гениями, мощными и полными жизни, несмотря на то, что они были скованы переводчиками и лишены их богатых национальных одежд ? Не доказывает ли этот пример того,

1. В. Назаренко. **Язык искусства.** Л., 1961, стр. 17.
2. Там же, стр. 22.

что значение формы второстепенно, а идея могущественна? От идеи всегда что-то останется. Форма — это пышная одежда Карла Великого, уничтоженная временем; но образ человека пребывает, он пережил века. Отсюда второстепенное значение формы, столь прославляемой посредственными умами »[1].

Опровергнуть Шанфлери легко: достаточно заглянуть во французские переводы названных им авторов, чтобы убедиться, что французы читали произведения, может быть, и увлекательные, и по-своему замечательные, но, увы, совсем *другие*, чем те, которые созданы этими авторами. Шекспир в переводе Дюсиса, Летурнера или Виньи в гораздо большей степени Дюсис, Летурнер и Виньи, чем Шекспир, а прозаический Байрон куда больше похож на Шатобриана, нежели на Байрона. В статье **О Мильтоне и шатобриановом переводе 'Потерянного рая'** (1836) Пушкин верно, хоть и зло охарактеризовал переводы, одобряемые Шанфлери: « ... Долгое время французы пренебрегали словесностью своих соседей. Уверенные в своем превосходстве над всем человечеством, они ценили славных писателей иностранных относительно меры, как отдалились они от французских привычек и правил, установленных французскими критиками »[2]. Так что говорить о превосходстве идеи над формой, ссылаясь на эти французские переводы, довольно-таки неразумно. Шанфлери весьма точно выражает свое механистическое понимание формы, сравнивая ее с одеждой, пусть даже и Карла Великого. Уж не с ним ли спорил Флобер, когда опровергал подобное сравнение и утверждал: « ... эти молодые держатся за ветхое сравнение: форма — плащ. Ничуть не бывало; форма — самая плоть мысли, как мысль — душа жизни: чем сильнее ваши грудные мышцы, тем вам легче дышать »[3]. Столетие спустя В. Назаренко, минуя Флобера, обращается к Шанфлери с его нелепой идеей о форме-одежде, и тем ставит под сомнение наши привычные представления о прогрессе аналитической мысли. Впрочем, он же и доказывает нам лишний раз, насколько живуч наивно-обывательский взгляд на искусство, на соотношение в нем содержания и формы. На самом же деле нет ни одного слова, звука, знака препинания, которые бы не играли своей роли в единстве художественного смысла произведения и которые бы

1. Сборник **Литературные манифесты французских реалистов.** Л., 1935, стр. 180.

2. А. С. Пушкин. **Полное собрание сочинений** в десяти томах. М., Академия Наук СССР, т. VII, 1958, стр. 487.

3. « Ah ! c'est que ces gaillards-là s'en tiennent à la vieille comparaison : la forme est un manteau. Mais non ; la forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie : plus les muscles de votre poitrine seront larges, plus vous respirerez à l'aise ».

подлежали « замене » или утрате. Еще раз сошлемся на Г. А. Гуковского, за двадцать лет до Назаренко высказавшего мысль, противоположную утверждениям последнего : « ... в литературе — все идея и все слово, идея как содержание, и слово как форма, — и они нерасторжимы. Кроме слова в плоти, в ткани произведения нет ничего, а слово — это воплощенная идея... Литературное произведение сделано из языка, как книга сделана из бумаги и типографской краски ». И ниже : « Выньте из художественного произведения один элемент, только один, казалось бы « мелкий », например, манеру синтаксического построения фразы, или же одно второстепенное действующее лицо, или же один пейзаж, или же, скажем, « пристрастие » автора к цветовым эпитетам и т. п., — и художественное произведение, как *данное* произведение, как именно *эта* смысловая структура перестанет функционировать, работать ; его смысл обеднеет или исказится, и это будет уже другое произведение »[1]. Здесь не место доказывать примерами справедливость положений, высказанных Г. А. Гуковским, и ненаучность позиции Назаренко, — развитие филологической науки за последние десятилетия окончательно это утвердило. Труды, посвященные структуре прозы в масштабе целостного анализа одного произведения (например, С. Бочаров, **Война и мир. Роман Л. Толстого**, М., 1963), или характеристике стилистической системы одного автора (М. Бахтин, **Проблемы поэтики Достоевского**, Л., 1929 и М., 1963), или даже одной частной детали в творчестве одного автора (А. Чичерин, **Роль противительной интонации в прозе Чехова**, в книге : **Идеи и стиль**, М., 1965) со всей неотразимостью научного исследования подтвердили системность прозы как словесно-образного искусства.

Однако системность прозы воспринять трудно — она улавливается подсознательно. Взгляду читателя, следящего лишь за развитием интриги и пропускающего скучные « описания », кажется : не все ли равно — « что в лоб, что по лбу ». Между тем, в искусстве « по лбу » совсем другое, чем « в лоб ».

Ритмический строй прозы, даже ее композиция обычно рассредоточены на таком обширном пространстве, что, улавливая их « шестым чувством », мы редко отдаем себе в них отчет. Удивительно ли, что относительно прозы до сих пор нет четко установленной научной методологии и даже — терминологии ? Исследователи, например, только-только подходят к установлению понятия ритма в прозе — известно, что он существует, но неизвестно, что он собой представляет.[2]

1. Г. А. Гуковский, цит. соч., стр. 88-89, 104.
2. Ср. статью М. Гиршмана **Содержательность ритма прозы**, журнал

Для прозы мы обладаем загадочным, почти мистическим « шестым чувством ». Но стихи — мы имеем в виду их внешнюю форму — обращены, как уже говорилось, и к слуху и к зрению, то есть к первым двум чувствам из наших пяти. В этом отношении стихи значительно проще, доступнее прозы, *материальнее* — их звуковая и даже зримая материя реально ощутима. Дальнейшее в этой главе посвящено описанию этой материи, выявляющейся для наших чувств в тех *двенадцати противоречиях*, или *конфликтах*, которые мы насчитали в стиховой структуре. Мы располагаем их не в порядке логической связи, а в ином порядке — по убывающей физической ощутимости.

Первый конфликт : слово в речи — слово в стихе

Многое написано о силе слова — в трудах по языкознанию, эстетике, стилистике, обществоведению, психологии, психиатрии. Из истории, из житейского опыта, из литературы каждому известно, какой неотразимой властью обладает слово, произнесенное в необходимых обстоятельствах, направленное на строго определенную цель. Оно может спасти человека, может и убить его, может исцелить или нанести смертельную рану. Слово-заклинание, слово-подвиг, утешение, увещевание, откровенье, — таковы лишь некоторые из его бесчисленных магических, гражданских, медицинских, религиозных функций. В Библии о слове не раз говорится как об источнике и орудии чуда : в книге Иезекииля, Господь пророка « поставил среди поля, и оно было полно костей », и, чтобы мертвые кости ожили, Господь приказал Иезекиилю произнести пророчество :

« Я изрек пророчество, как повелено было мне ; и когда я пророчествовал, произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею... И видел я : и вот жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху... » (**Иезекииль**, гл. 37, ст. 7-8) .

Один из постоянных мотивов народных сказок — волшебное слово, которое призвано спасти героя. Иногда оно лишено смысла, или непонятно произносящему, и это ничуть не умаляет его магических свойств — напротив, отсутствие бытового значения лишь придает сочетанию звуков смысл чисто магический.

« Вопросы литературы », 1968, № 2, которая начинается словами : « Изучение ритма художественной прозы — проблема столь же трудная, сколь и неизведанная », а завершается утверждением : « ... ритм выступает основным цементирующим средством, объединяющим все элементы прозаического повествования » (стр. 169, 183) . *Неизведанное* — и оно же *основное* средство !

В европейской романтической поэзии сохранилось заклинательное, магическое, религиозно-творческое понимание слова (в **Евангелии** от Иоанна : « В начале было Слово, и Слово было от Бога, и Слово было Бог »), однако к этим мистическим осмыслениям Логоса присоединилось еще чисто художественное, поэтическое, специально-эстетическое. Слово оказывается явлением самостоятельным, отделенным от своего смысла, то есть от предмета, действия или качества, которым оно служит обозначением, именем ; слово метафорически осмысляется как живое существо, обладающее разумом и волей, или как вещь, обладающая объективным бытием. Пожалуй, наиболее полно романтическое слово воспето в стихотворении Виктора Гюго :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant...
Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ;
Créé, par qui ? forgé, par qui ? jaillit de l'ombre ;
Montant et descendant dans notre tête sombre ;
Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau...
. . . .
O main de l'impalpable ! ô pouvoir surprenant !
Mets un mot sur un homme, et l'homme frissonnant
Sèche et meurt, pénétré par la force profonde ;
Attache un mot vengeur au flanc de tout un monde,
Et le monde entraînant pavois, glaive, échafaud,
Ses lois, ses mœurs, ses dieux s'écroule sous le mot ;
Cette toute-puissance immense sort des bouches.
La terre est sous les mots comme un champ sous les mouches.
Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent...
Il fait le marbre spectre, il fait l'homme statue.
Il frappe, il blesse, il marque, il ressuscite, il tue...
. . . .
Oui, tout-puissant ! tel est le mot. Fou qui s'en joue !...
Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu :
Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu.

(Suite, 1854)

Здесь причудливо переплетаются риторические привычности с оккультным отношением к фактам речи как явлениям непознаваемо чудесным, с романтическим мифом, выраженным в сложной метафорике, с ветхозаветной и новозаветной образностью и

фразеологией : в романтическую пору все эти аспекты словопонимания слились в единое целое, образовав сложнейшее и далеко не всегда органическое единство.

Испокон веков слово внушало трепет власть имущим : произнесение слова каралось как преступление, выразившееся в действии. Из многочисленнейших, свидетельствующих об этом трепете, цензурных документов вспомним лишь один : заключение управляющего Третьим отделением генерал-майора Л. В. Дубельта, поданное им как членом главного управления цензуры в 1850 г. по поводу издания сочинений В. А. Жуковского. Воздавая должное Жуковскому « за благонамеренность », Дубельт все же указывал : « ... вопросы его сочинения духовные слишком жизненны и глубоки, политические слишком развернуты, свежи, нам одновременны, чтобы можно было без опасения и вреда представить их к чтению юной публики. Частое повторение слов : *свобода, равенство, реформа,* частое возвращение к понятиям : *движение века вперед, вечные начала, единство народов, собственность есть кража* и тому подобным, останавливают на них внимание читателя и возбуждают деятельность рассудка. Размышление вызывает размышления : звуки — отголоски, иногда неверные. Благоразумнее не касаться той струны, которой сотрясение произвело столько разрушительных переворотов в западном мире и которой вибрация еще колеблет воздух. Самое верное средство предостеречь от зла — удалить самое понятие о нем »[1]. Дубельт был умен, — в своем « заключении » он дал отличную характеристику функции слова, вызывающего многочисленные обязательные ассоциации и потому особенно опасного ; ведь оно « возбуждает деятельность рассудка », а « размышление вызывает размышления », наподобие того как звуки вызывают отголоски, как вибрация струны « колеблет воздух ». Дубельт ровно ничего не говорит об идеях, проповедуемых Жуковским — они вполне благонамеренны ; он говорит лишь о звучании слов-струн, и уже это звучание « возбуждает деятельность рассудка ».

Поэтический контекст имеет свойство проявлять скрытые, в иных контестах приглушенные или вовсе подавленные смыслы слова, потенциальные, дремлющие в нем ассоциации. Все средства стиха направлены к этой цели, — в центре поэтического искусства в конечном счете стоит слово со всей совокупностью его прямых и косвенных смыслов. Об этом писали многие авторы — и поэты, и ученые. Приведем лишь два высказывания, принадлежащие видным умам нашего века. Одно из них — поэта и исследователя

1. Мих. Лемке. **Николаевские жандармы и литература 1826-1855 годов.** СПб, 1909, стр. 202.

поэзии В. Я. Брюсова, другое — филолога-стиховеда историка и теоретика литературы Б. В. Томашевского.

В. Я. Брюсов : « В поэзии слово — цель ; в прозе (художественной) слово — средство. Материал поэзии — слова, создающие образы и выражающие мысли ; материал прозы (художественной) — образы и мысли, выраженные словами. Если автор относится к словам, как к цели, его создание — поэзия, хотя бы оно и было написано прозой, т. е. не стихами, (таковы иные « сказки » Э. По, многие « поэмы в прозе » Бодлера) . Если автор пользуется словами, как средством, его создания — проза, хотя бы они и были написаны стихами, размеренными строчками с рифмами или без оных (пример : весьма многие стихотворения, часто даже вовсе не « плохие »)[1].

Б. В. Томашевский : « Слова в стихах как бы выпирают, выходят на передний план, в то время как в прозе мы скользим по словам, задерживаясь лишь на центральных словах предложений. То, что речь является *не сплошь*, а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов. Значением и связыванием значений руководят ритмические соответствия, чего нет в прозе, где, наоборот, ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи.

Благодаря этому и развитие стиховой речи ведется главным образом по тесным словесным ассоциациям, от слова к слову, от предложения к предложению, от « образа » к « образу ». В прозе слова нанизываются на избранную тему. Но про стихи говорят, что в них « рифма ведет мысль ». Это совершенно верно, и в этом нет ничего порочащего стиховую речь. Стиховая речь и есть речь тесного сплетения ассоциаций в ее поступательном развитии »[2].

Понятно, что свойства слова, столь выразительные во всяком художественном произведении, в поэтическом контексте многократно возрастают и усиливаются, поскольку все композиционные средства последнего направлены на выявление и подчеркивание этих свойств.

Дело, однако, не только в выявлении и усилении. Контекст стиха зачастую и деформирует слово, сообщает ему такие особенности, такую семантическую значительность, какими оно не обладает в иных, то есть не-стиховых условиях. Причем эволюция идет

1. В. Брюсов. **Miscellanea.** Сочинения в двух томах. М., 1955, т. II, стр. 543. Это высказывание, относящееся примерно к 1912 г., впервые опубликовано в 1918 г.

2. Б. В. Томашевский. **Теория литературы (Поэтика)**. М.-Л., 1927, стр. 73.

в следующем направлении : от преобладания свойств общеречевых (узуальных) ко все большему преобладанию контекстуально-стиховых (окказиональных). Не будем сейчас следить за звеньями этой эволюции, — покажем лишь ее крайние точки.

Местоимение

Местоимение в повседневной речевой практике — второстепенный лексический разряд, не обладающий ни самостоятельным значением, ни какой бы то ни было стилистической окраской : оно функционирует с равным успехом в любом стиле, от высокого до вульгарного. Есть, разумеется, и стилистически маркированные местоимения : **аз, сей, тя** — в смысле « тебя » (ср. пародийно-ироническую концовку басни Бенедикта : « **Сей** басней вдохновись, строптивое дитя, И руку лобызай, карающую **тя** ») ; мы, однако, хотим показать, какую содержательность в поэтическом контексте приобретают местоимения самые обиходные, относящиеся к тому слою лексики, который принадлежит бесцветному, нейтральному « фону » речи. Привлечем для этой цели два примера из Е. Баратынского.

Начнем с его знаменитого стихотворения 1828 года :

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие :
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах ; как знать ? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Внешний смысл стихотворения : надежда поэта на посмертную славу, несмотря на скромность дарования и негромкость задушевного голоса. Обратим, однако, внимание на многократный повтор местоимений притяжательного *(мой, мой, мое, мой, моих, моя)* — 6 раз в восьми стихах, и личного *(я)* — 3 раза ; из 36 слов — 9 местоимений, относящихся к лирическому субъекту (25% !). К тому же каждый раз местоимение тем или иным способом подчеркнуто : в первом стихе — повтором *(мой дар — голос мой)* ; во втором *я* — схемным ударением ямба, а *мое* — положением в рифме и резким, ломающим единство предложения переносом : вместо « мое бытие кому-нибудь любезно » — *мое* [обрыв, пауза, усиленное ударение !] *Кому-нибудь любезно бытие,* да и рифмующее с местоимением высокое и отвлеченное слово *бытие* бросает

отблеск на первый член рифмы (« регрессивное влияние », сказал бы Ю. Тынянов) — скромное притяжательное местоимение приобретает отнюдь не свойственную ему торжественную высокость. В четвертом стихе — снова схемное ямбическое ударение, да еще и логическое несоответствие : разве Баратынский хочет сказать, что читать его стихи будет лишь его собственный правнук ? Нет, он надеется, как и говорится ниже, на *читателя ... в потомстве* ; следовательно, здесь *мой потомок* — означает наш, вообще — потомок ; Баратынский в этом стихе говорит от имени современного ему человечества. Произошло семантическое движение от первых двух местоимений — **мой** *дар, голос* **мой** — через возвышенное созвучие *м* с *бытием* слово *мое* второго стиха — к местоимению *мой* в сочетании с *потомок*, расширившемуся до общечеловеческого смысла. И уже в четвертом стихе два местоимения, обрамляющие строку — *В* **моих** *стихах ... душа* **моя** воспринимаются на фоне семантических трансформаций и углублений, которые произошли выше : *моя* значит « наша », « человеческая », « современного человека ». Так подводит Баратынский к заключительному « я », которое рифмует с *моя* и завершает стихотворение — личное местоимение обогащено смыслами, которые ему сообщены средствами стиховой системы.

Теперь можно сказать, что и общий смысл всего стихотворения иной, чем казалось на первый взгляд, он, в сущности, идет от сочетания *Но я живу...* с подчеркнутым *я*, и сводится к следующей мысли : важнее быть живым человеком, обладающим отзывчивой душой, чем искусным поэтом ; человек, способный привлечь к себе дружбу другого, вызовет и за порогом собственной жизни отклик на созданные им стихи. Значит, это стихотворение — о бессмертии простых наиважнейших свойств человечности. Простых — отсюда и обыденно-разговорные слова : *убог, кому-нибудь, как знать ?, нашел — найду, читатель*, и подчеркнуто-разговорная интонация переноса : *мой потомок — В моих стихах*. Но простота соединена с бессмертием — отсюда и противоположные по стилю лексические элементы : морфологический славянизм *на земли*, высокое *бытие*, чуть старинное *любезно*.

В центре нашего разбора — стих четвертый, где *мой* в сочетании с *потомок* означает « наш », « нашего поколения ». Но ведь в тексте стоит *мой* — общесловарный смысл притяжательного местоимения сопротивляется переосмыслению. Возникает двоение смыслов : на общесловарный накладывается конкретно-стиховой, но не заслоняет его, потому что общесловарный всплывает снова, оттесняя стиховой ; возникает соперничество между смыслами узуальным и окказиональным, и ни один из них не одерживает победы : это соперничество, это противоборство и вызывает ту

особую экспрессию, которую можно назвать « поэтическим напряжением » и которая способствует многозначности.

Мы видим, какую семантическую эволюцию переживает центральное слово текста. Несколько более сложный случай — другое стихотворение Баратынского (1840) :

На что вы, дни ! Юдольный мир явленья
Свои не изменит !
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша ;
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа !

И, тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь : а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня !

Жизнь кончилась, — внутренняя жизнь, хотя внешне человек еще продолжает существовать, думать и фиксировать уже ненужные, бесплодные впечатления бытия. Удивительное дело : в этом стихотворении, в противоположность рассмотренному выше, ни одного местоимения первого лица нет ; есть только *вы* — риторическое обращение к *дням, ты* — к душе, и потрясающее *оно*, поставленное на самое сильное место : в рифме, да еще в конце строфы, — то есть перед самой мощной, **двойной** паузой (после стиха, и, мало этого, после строфы !) ; заметим, что и перед *оно* непременно требуется пауза — иначе это слово, начинающееся с гласного, сливается с предшествующим *а* (тем более, что *о* в неударной позиции произносится как *а*) ; поэтому стих выглядит так :

Ты дремлешь, : а [пауза] *оно* [глубокая пауза]

Выразительность этого местоимения усилена еще тем, что после *оно* необычайный по впечатляющей силе перенос, — кажется,

это единственный такой перенос во всей лирике Баратынского, – и не только в другой стих, но в другую строфу. Энергия переноса, а, значит, и пауза увеличены благодаря тому, что и предшествующие две строфы, и последующая построены с неукоснительной закономерностью : предложение кончается в конце укороченного четного стиха, а стих нечетный делится на две неравные части регулярной цезурой после второй ямбической стопы ; цезура отделяет следующие восемь словосочетаний (или слов) : *На что вы, дни !, Все ведомы..., Недаром ты..., Свой подвиг ты..., И тесный круг..., Под веяньем..., Бессмысленно..., Как в мрак ночной...* . Схема всех четырех строф такова :

— —́ — —́ / — —́ — —́ — —́ —
— —́ — —́ — —́ / /
— —́ — —́ / — —́ — —́ — —́ —
— —́ — —́ — —́ / /

В этой схеме не показаны пиррихии – не это нас в данном случае интересует, а общая ритмико-синтаксическая композиция. Следствием ее регулярности оказывается небывалая **экспрессия нарушения** (даже и при меньшей регулярности весьма экспрессивного !) привычной повторяемости окончаний и пауз. Итак, всей композицией вещи предуказано, что самое веское слово всего стихотворения – местоимение *оно.*

Впрочем, несколько слов и о пиррихиях. До *оно* все укороченные, трехстопные стихи были ритмически тождественны, все они содержали пиррихии на второй стопе :

— —́ — —̊ — —́

Свои не изменит
Грядущее сулит
Развитием спеша
Безумная душа
Сомкнувшая давно
Ты дремлешь, а оно

Уже в последнем случае пиррихий стушевывается, союз *а* здесь несет хоть и слабое, но все же ударение (гораздо более возможное, чем в предшествующих пяти стихах !) , а уж после *оно* – в заключительной строфе – ритмический рисунок совсем иной : обе трехстопные строки не только обладают всеми тремя схемными ударениями :

_ ⁄ _ ⁄ _ ⁄

Без нужды ночь сменя
Венец пустого дня

но даже на эти, прежде безударные, вторые стопы падает самый интенсивный акцент — именно на слова *ночь* и *пустого* приходятся ударения не только стиховые, но и логические.

Еще одна деталь ритмической структуры. Стих, оканчивающийся местоимением *оно*, в отличие от всех предшествующих четных стихов, обладает сверхсхемным ударением на первом, безударном слоге — анакрузе, на обращении *ты* :

⁄ ⁄ _ (⁄) _ ⁄

Выходит, что по всем своим ритмическим показателям этот стих — поворотный для стихотворения. Это *ты* — третье под ударением стоящее обращение к *душе* ; первые два предшествовали существительному, были антиципациями, и в этом была их специфическая выразительность ; в третьем случае своя экспрессия — в насилии над метром. Так или иначе, *ты* в стихотворении резко выделено. Оно противостоит еще более энергично подчеркнутому *оно*. Можно сказать, что лирический сюжет движется от *ты* к *оно* ; *ты* — душа — свидетельствует об интимной связи субъекта с объектом ; *оно* — об отчужденности ; *ты* и *оно* — местоимения, противопоставленные по контрасту[1]. Этот контраст поддержан, как мы видели, и противоположностью ритмических структур.

1. В какой-то мере *оно* Баратынского предвосхищает *оно* психоаналитиков ; заметим, что у Фрейда и его единомышленников неопределенно личное местоимение *es* грамматически оформляется как существительное, приобретая артикль : das Es (ср. название книги Г. Гроддека **Das Buch vom Es**, 1923, а также З. Фрейда **Das Ich und das Es**, 1923). *Оно* в стихотворении Баратынского не становится существительным, а приобретает огромный вес, оставаясь местоимением — в этом внутреннем противоречии залог особой напряженности, вызванной изучаемым нами конфликтом. Любопытно, что, переводя свое стихотворение прозой на французский язык четыре года позднее (1843-1844), Баратынский заменил местоимение субстантивным словосочетанием ; в прозаическом переводе столкновение противоположностей, о которых говорилось выше, ненужно, да и невозможно, усилить же *оно* представлялось автору-переводчику необходимым. Третья и четвертая строфы в автопереводе Баратынского гласят :

Tu as épuisé les impressions du vulgaire, tu connais son cercle rétréci : bercé par les pâles ombres du passé, tu dors — et **ton compagnon de voyage**

Contemple d'un œil indifférent l'inutile soleil qui vient détrôner une nuit sans prestige, les ombres de la nuit engloutir un stérile soir, triste couronne d'un jour vide de sens. (Е. А. Баратынский. **Полное собрание сочинений**, т. I, 1914, стр. 197).

Композиционная схема стихотворения

На что вы, дни !..

Дни	Повторяемость явлений	Душа →	Душа → (тело) →	Круговорот суток
	1 вы // 2	1 ты // 2	1 // 2	1 // 2
	3 // 4	3 ты // 4 ...душа !	3 // 4 ты́ ...оно́	3 // 4 день

(Двойная вертикальная черта — цезура после второй стопы ; горизонтальный раздел сплошной чертой — раздел между предложениями ; горизонтальный раздел пунктиром — между синтагмами, не обладающими самостоятельностью.) Схема наглядно демонстрирурет движение местоимений.

Итак, ритмическая композиция стихотворения тоже выделяет слово *оно*, делает его поворотным пунктом текста, его сюжетным цетром.

Оно — это тело. Имя существительное, завещаемое этим местоимением, далеко, — настолько далеко, что непосредственное восприятие не сразу относит его к слову, произнесенному (да еще в косвенном падеже) в предпоследнем стихе предыдущей строфы, пять стихов назад. Эта намеренная неясность входит в смысловую структуру слова *оно*. Важно еще вот что : ведь речь идет о *теле*, которое — в контексте стихотворения — внезапно оказывается **бесполым** ; приобретает осмысленность тот случайный чисто лингвистический факт, что *тело* — среднего рода. Композиция стихотворения ведет к тому, что этот грамматический признак приобретает трагичность : *оно* — уже не мужчина, и даже уже не человек.

Таково первое и существеннейшее, что происходит в стихотворении Баратынского : малозначащее местоимение оказывается в центре его лирического сюжета ; грамматический род слова осмысляется как трагический факт. Значительность и внутренняя противоречивость слова *оно* еще больше возрастает оттого, что это — подлежащее, за которым следует конкретное сказуемое *глядит*, а затем — два предложных дополнения, выражающих движение времени : *как утро встанет, как ... вечер ... канет ... ; оно*

поставлено лицом к лицу с мировым временем. Несмотря на конкретность глагола *глядит*, местоимение *оно*, хоть и замещает, казалось бы, слово *тело*, оказывается дематериализованным : превратившись в абстракцию, в знак бесполого существования, *оно* как бы и вовсе лишается материальности.

Все остальное поддерживает и углубляет этот сюжет. *Душа* и *тело* даны и в звуковом противопоставлении. *Душа* сопровождается звуками **ш** и **в** : *сверш*ила, *душ*а, *сомкну***вш***ая, дремле***ш***ь*, и особенно **в** в стихе : *Под* **в**е*янье*м *воз***в***ратных сно***в***идений... . Тело* сопровождено отрицательным префиксом без- *(*бес-*)* : **бес***смысленно,* **без** *нужды,* **бес***плодный...*

(Значительно позднее это осмысление того же префикса повторит А. Блок в первой главе поэмы **Возмездие**, где XIX век охарактеризован словами, его, этот префикс, содержащими :

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век !
Тобою в мрак ночной, **беззвездный**
Бес*печный брошен человек !*
В ночь...
Бес*сильных жалоб и проклятий*
Бес*кровных душ и слабых тел !*
... А человек ? — Он жил **безвольно** *:*
Не он — машины, города,
« Жизнь » так **бес***кровно и* **без***больно*
Пытала дух, как никогда...

Возникли строки Блока, как продолжение стихов Баратынского или независимо от них ? Об этом данных нет. Не будем, однако, забывать, что и первый стих **Возмездия** напоминает Баратынского : *Век девятнадцатый, железный... — Век шествует путем своим железным...* (**Последний поэт**, 1834-1835) . Конечно, *железный век* есть и у Пушкина, и у Вяземского, и у других поэтов, — но Баратынский упоминает его не между прочим, — это словосочетание открывает одно из самых значительных и страшных его стихотворений ; связь представляется более чем вероятной) .

Префикс *без-* в контексте стихотворения осмысляется как опустошенность. И это — еще одно специфическое осмысление, возникающее внутри вещи и представляющее собой дополнительную семантизацию — на сей раз не целого слова, а всего лишь морфемы.

Ряд композиционных элементов стихотворения реализует его сюжет. У Баратынского речь идет о безнадежных повторениях, которые *грядущее сулит* : они, эти повторения, звучат в однообрази

уже охарактеризованных выше ритмических структур. Идет речь, далее, о *тесном* **круге** *подлунных впечатлений,* — и этот круг — порочный круг бессмысленного бытия — материализуется в кольцевой композиции всей вещи : стихотворение начинается словом *дни* — *На что вы, дни!* и кончается словом *день*. К тому же последняя строфа развивает тему *день*, рисуя цикл суток, который является как бы образной реализацией порочного круга : 1 стих — *Утро,* 2 стих — *ночь*, 3 стих — *вечер*, 4 стих — день : *Венец пустого дня*.

Почему же все-таки нет в тексте местоимений первого лица, а только второго и третьего ? Они ведь напрашиваются ; например : *На что вы* [мне], *дни ?, Безумная* [моя] *душа, ... прежде* [моего] *тела*. Без притяжательного местоимения первый, открывающий стихотворение вопрос, опирающийся на фразеологизм *(на что мне...)*, звучит туманно, даже и не вполне понятно, во всяком случае — незаконченно. Стихотворение Баратынского говорит не столько о судьбе поэта Е. А. Баратынского, сколько — сквозь лирическое *я* — о человеке вообще, чья трагедия — в духовном умирании, которое предшествует физической смерти. Отсюда, кстати, и философская, или близкая к таковой, терминология : *явленья, развитие, круг... впечатлений.*

Рассмотренное стихотворение — характерный образец философской лирики Е. Баратынского. Идейно-композиционным центром оказалось местоимение среднего рода : *оно*. Сюжет же развивается из столкновения семантики двух местоимений *ты* и *оно*, в каждом из которых заключено особое субъективное отношение к подразумеваемому существительному. Физическая жизнь дана в стихотворении как нечто от человека отдельное, от него отчужденное, едва ли не враждебное ему своей — не зависящей от его воли и его сознания — косностью. *Тело* превратилось в особое существо — бездушное и бездуховное, злое или, во всяком случае, бесполезно-паразитическое.

Эволюция поэзии в XIX и XX веках ведет к возрастанию семантически насыщенного слова, — оно приобретает все большую весомость, высвобождаясь из подчинительных связей предложения. Если продолжить очерк о судьбе местоимения, можно сказать : этот, для прозы неизменно малозначительный лексический разряд, в поэтических контекстах получает новые и новые оттенки смыслов, разными методами и системами выдвигается на авансцену, в крупный план. Минуя многочисленные промежуточные звенья, обратимся к творчеству М. Цветаевой.

Восьмистишие, датированное июлем 1918 года :

Я — страница твоему перу.
Все приму. Я белая страница.
Я — хранитель твоему добру :
Возращу и возвращу сторицей.

Я — деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем — и белая бумага !

Композиционный стержень этого стихотворения — местоимения первого и второго лица. В первой строфе их противопоставление намечено, — рядом стоят местоимение личное и притяжательное : *я — твоему* (дважды — стихи 1 и 3). Во второй строфе оно достигает полной отчетливости : *я — ты, ты — я*. Весомость обоих нарастает к концу стихотворения : в последнем случае она максимальна : *ты* стоит в начале стиха, *я* — в конце его и перед глубокой паузой, единственным в стихотворении резким переносом.

Лексический строй стихотворения, основанный на контрастах, усиливает звучание местоимений ; контрасты выявляются по вертикали :

белая страница
черная земля
белая бумага

Но также и по горизонтали — в последнем стихе, обобщающем смысл пьесы :

[*Я*] *Чернозем — и белая бумага.*

Заметим, что вторая строфа синонимична первой, но и обратна ей :

Строфа 1 : *Я — белая страница и чернозем.*

Строфа 2 : *Я — чернозем и белая бумага.*

(В строфе 1 *Чернозем* не назван — он подразумевается в глаголах *Возращу и возвращу сторицей*).

Контраст « белое » — « черное » *(бумага — земля)* отражает контрастность близких, даже в известном смысле синонимических, и, в то же время, противоположных друг другу метафор : влюбленная женщина — страница белой бумаги ; **она** пассивно запечатлевает волю и мысль **его**, который для нее *Господь и Господин*. Но она также и черная земля : зерна, бросаемые **им**, прорастают новым урожаем. В первой метафоре — пассивность отражения, во второй — активность творчества. **Я** женщины совмещает в

себе черное и белое, — противоположности, которые материализуются и в грамматических родах :

Я — страница (ж)
Я — хранитель (м)
Я — деревня, черная земля (ж)
Я — чернозем (м)

То же относится и ко второму местоимению, — и в нем сочетаются контрасты, материализованные в грамматическом роде :

Ты мне луч и дождевая влага.

Перекличку близких и одновременно противоположных слов найдем и в таких фонетически близких, сопоставленных друг с другом словах, как глаголы : *Возращу и возвращу...* и существительные : *Господь и Господин.*

Итак, *я — ты.* Но кто же таится за обоими местоимениями ? Женщина и Мужчина — вообще ? Реальная М. И. Цветаева и ее возлюбленный ? Поэт и мир ? Человек и Бог ? Душа и тело ? Каждый из наших ответов справедлив ; но важна и неопределенность стихотворения, которое, благодаря многозначности местоимений, может быть истолковано по-разному, иначе говоря, обладает семантической многослойностью.

Анализ показал, как разряд местоимений, в узуальной языковой системе не обладающий значительностью, системой стиха выдвигается на первый план, добавочно семантизируется, укрупняется. Местоимение — лишь пример трансформации, которую переживает язык в стихе. Можно показать аналогичную семантическую передвижку, скажем, в сочинительных и подчинительных союзах. (Отошлем читателя к разбору **Равенны** Блока — там мы говорили о функциях союзов *чтобы* в строфах IV-VI и *лишь* в строфах VII-IX.) Число примеров можно умножить, но в этом нет нужды. Пора перейти к другому признаку стиховой системы, связанному с рассмотренным выше первым признаком.

Конфликт второй : слово в предложении — слово в стихе

В основе прозаической речи — предложение, в основе поэтической — слово. Предложение подчиняет себе слово, стирает его фонетические границы, да и смысловую специфику. Слово в контексте стиха стремится к автономности — и чем ближе к нашему времени, тем больше. В классической поэзии предложение нередко

мало отличалось от единицы прозаической речи, — это значит, что и слово оказывалось в синтаксическом подчинении. В поэзии XX века слово в большей степени уходит из-под власти синтаксиса.

Ограничимся двумя примерами, отмечающими далекие друг от друга точки эволюции — от Пушкина до Маяковского. Пушкин будет представлен стихотворением **Портрет** (1828) :

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жены севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Средства синтаксиса, стиха, образности здесь организованы так, чтобы выделить не только словосочетания, но и отдельные лексические единицы. Это достигается прежде всего энергичными инверсиями, нарушающими естественный строй фразы, которая в прозе могла бы звучать (меняем только порядок слов, не трогая лексику) примерно так : « Порой она со своей пылающей душой и своими бурными страстями является меж вами, жены севера, и до утраты сил стремится мимо всех условий света, как ... ». Благодаря инверсиям оказываются подчеркнутыми и определения, вынесенные вперед, в первые два стиха, и обращение к северянкам, и подлежащее — местоимение *она*, и обстоятельства времени — наречие *порой*, и оба сказуемые — *является* и *стремится*, и обстоятельство образа действия — *до утраты сил*, и заключающее стихотворение развернутое сравнение. Композиция этой фразы-стихотворения такова, что начальные два стиха и заключительные два стиха образуют пары, каждая из которых связана внутренним параллелизмом, причем, однако, в первой паре подчеркнуто подобие, синонимичность определений :

С своей **пылающей** *душой,*
С своими **бурными** *страстями...*

а во второй паре — противоположность определений, их антонимичность :

Как **беззаконная** *комета*
В кругу **расчисленном** *светил.*

Существительные в обеих этих парах соотносятся так же, как их определения : *душа* и *страсти* — в известном смысле синонимы, *комета* и *светила* — антонимы. Со- и противопоставлению этих слов способствует соотношение единственного и множественного числа *(душа — страсти, комета — светила)*. Сюжет пьесы в сопоставлении светских дам *(жены севера)* и женщин естественного бытия — как противоположных начал : закономерного и случайного, ожидаемого и неожиданного, понятного и непонятного, поддающегося анализу и стихийного, космического и хаотического ; эти противоположные начала воплощены в светилах (космос) и комете (хаос). В соответствии с таким сюжетным противопоставлением Пушкин и композиционно противопоставляет четверостишия разных конструкций : **aBBa — CdCd**, и, как мы видели, заключает стихотворение в рамку, образованную начальным и конечным двустишиями, которые и аналогичны, и контрастны друг с другом :

a B	B a	C d	C d
Параллелизм Синонимы			Параллелизм Антонимы
Она	проносится мимо вас		как комета

Характерно, что первое четверостишие до конца понятно и закончено, второе же содержит два логически не вполне осмысляемых, хотя образно и понятных оборота : *... мимо всех условий света* и *стремится до утраты сил*. Обе половины стихотворения и в этом смысле соотносятся как *расчисленный* космос и *беззаконный* хаос.

Идея вещи : любовь родственна началу хаотическому, первозданному, она противоположна расчисленному, логическому, закономерно ожидаемому, как единственное число противоположно множественному.

Выделение отдельных слов мощно поддержано и фонетическими средствами стиха. Подчеркнуты слова, стоящие в рифме ; слова, стоящие в параллельных ритмических рядах :

С своей пылающей...
С своими бурными...

слова, на которые падают наиболее сильные стиховые ударения ; это — все четыре эпитета : *пылающей, бурными, беззаконная, расчисленном.* В четырех строках, содержащих эти эпитеты, пиррихий

на третьей стопе и ослабленное, необязательное ударение на первой :

$$\overset{(/)}{-}\ -\ \overset{/}{-}\ -\ \overset{\circ}{-}\ -\ \overset{/}{-}\ (-)$$

Наконец, образная система стихотворения едина : космическая тема пронизывает его от первого стиха до последнего. Разумеется, *пылающая душа, бурные страсти* — сочетания в поэзии романтизма привычные, близкие к фразеологическим ; но в контексте, где речь идет о комете и светилах, эпитеты *пылающий, бурный* прочитываются иначе — в них звучит второй, космический смысл, и такое приращение как бы утяжеляет каждое из этих слов : метафора кометы рождается задолго до того, как произнесено соответствующее слово. Та же космическая образность просвечивает в обоих глаголах — *является* и *стремится мимо* ; может быть, даже слово *свет* приобретает оттенок второго, то есть первоначального значения : это не только высшее общество, но и антоним темноты. Метафоричность, оказывается, пропитывает текст восьмистишия, сообщая каждому слову добавочный смысл. Так происходит высвобождение отдельных слов из-под власти законов, определяющих синтаксическую структуру предложения. Мы все же говорим о **конфликте**, потому что в сознании читателя живет исходная модель естественной речи, которой в системе пушкинского стихотворения противостоит иная, средствами словесного искусства преображенная речь, одно из назначений которой — высвободить слово из-под нивелирующей власти фразовой инерции.

Процесс высвобождения слова достиг высшей точки в десятых-двадцатых годах нашего века, — в поэзии Цветаевой и Маяковского. И та, и другой пользуются доведенными до максимальной напряженности средствами, чтобы придать наибольшую выразительность слову как таковому, слову вне ослабляющих его самостоятельность синтаксических норм. Один пример из Маяковского — из поэмы **Про это** (1923) :

Столбовой отец мой
дворянин,
кожа на моих руках тонка.
Может,
я стихами выхлебаю дни,
и не увидав токарного станка.
Но дыханием моим,
сердцебиеньем,
голосом,

каждым острием издыбленного в ужас
волоса,
дырами ноздрей,
гвоздями глаз,
зубом, исскрежещенным в звериный лязг,
ежью кожи,
гнева брови сборами,
триллионом пор,
дословно —
всеми порами,
в осень,
в зиму,
в весну,
в лето,
в день,
в сон
не приемлю,
ненавижу это
все.
Все,
что в нас
ушедшим рабьим вбито,
все,
что мелочинным роем
оседало
и осело бытом
даже в нашем
краснофлагом строе.
Я не доставлю радости
Видеть,
что сам от заряда стих.
За мной не скоро потянете
об упокой его душу таланте.
Меня
из-за угла
ножом можно.
Дантесам в мой не целить лоб.
Четырежды состарюсь — четырежды омоложенный,
до гроба добраться чтоб.

Стремясь к наивысшей экспрессии слова, Маяковский не останавливается перед конструкциями, стоящими в русском языке на грани допустимого, а иногда и переходящими эту грань. Таковы — по разным причинам — конструкции :

каждым острием издыбленного в ужас волоса
зубом, исскрежещенным в звериный лязг
... гнева брови сборами ...
... в день, в сон ...
... все, что мелочинным роем ...

Маяковский — вслед за Хлебниковым — с блестящей изобретательностью прибегает к новообразованиям посредством префиксов и суффиксов *(издыбленный, исскрежещенный, мелочинный)*, словосложений *(краснофлагий)*, к новым конструкциям, к сокращениям-эллипсисам. Все это — средства усиления отдельного слова, беспредельного роста его выразительности. К тем же средствам относятся :

1. **Выделение ритмическое.** Приведенный текст начинается четверостишием регулярного хорея, пяти- и шестисложного. Далее преобладает хореическая каденция, но внутри нее слова получают автономию, как, например, в стихе :

в осень, в зиму, в весну, в лето...

где начало подчинено метру хорея :

–́ – –́ –

а начиная со слов *в весну* метр ломается :

– –́ –́ –

Затем следуют два слова, несущих мощные акценты :

в день, в сон –́ –́

А наибольшую ударную силу получает слово *все*, которое занимает целый стих и потому эквивалентно предшествующему стиху пятистопного хорея : *Не приемлю, ненавижу это ...*

–̊ – –́ – –̊ – –́ – –́ –
–́

2. **Выделение посредством субстантивной конструкции.** Определение-прилагательное имеет тенденцию вступать в смысловое и фонетическое соединение с определяемым существительным (ср. *пылающей душой, бурными страстями*) ; определение-существительное к таковому слиянию неспособно, особенно если оно

принадлежит к другому семантическому или стилистическому ряду, — оба слова сохраняют самостоятельность :

> **острием** *издыбленного* **в ужас волоса,**
> **дырами** *ноздрей,*
> **гвоздями** *глаз,*
> **зубом,** *исскрежещенным в звериный* **лязг,**
> **ежью** *кожи...*

3. **Выделение посредством сложной синтаксической конструкции.** Глаголы-сказуемые *не приемлю, ненавижу* и в еще большей степени — наречие-прямое дополнение *все* подготовлены восемью стихами, содержащими существительные в творительном падеже *(дыханием, сердцебиеньем, голосом, каждым острием ... волоса, дырами ноздрей, гвоздями глаз, зубом ..., ежью кожи..., триллионом пор ...)* и существительные с предлогом *в* (обстоятельства времени) . Эта намеренно громоздкая фраза есть метонимическая разработка следующего утверждения : « Я всем существом и во всякое время все это ненавижу ». Построение, содержащее тройное нагнетение однородных членов 1) *дыханием, сердцебиеньем* и т. д., 2) *в осень, в зиму* и т. д., 3) *не приемлю, ненавижу*, приводит к небывалому по мощности выделению односложного наречия *все*, но в то же время и каждого из элементов фразы, — ведь они все остаются непонятными, даже загадочными для воспринимающего, пока он не доберется до сказуемого и заключающего фразу прямого дополнения ; загадочность увеличивает вес каждого из лексических элементов фразы.

4. **Выделение посредством разрушения или рассечения фразеологических единств.** Вместо : « днем, ночью » — *в день, в сон ;* вместо « это все » (вернее, по норме — « все это ») *это* // (громадная пауза, перенос в новый стих) *все.*

5. **Выделение посредством инверсии.** Вместо : « Мой отец — столбовой дворянин » — *Столбовой отец мой дворянин ;* это один из наиболее частых приемов Маяковского, доведенных им до крайнего предела, как в стихе : *... до гроба добраться чтоб.* Ср. также : *...гнева брови сборами.*

6. **Выделение посредством повторения слов.** *Триллионом пор — всеми порами, Все ... Все, что в нас ... все, что мелочинным, четырежды состарюсь — четырежды омоложенный* и т. д.

7. **Выделение посредством неожиданной, небывалой до данного случая рифмой,** построенной на самых разнообразных основах, но неизменно богатой и глубокой : 1) ассонанс : *голосом — волоса, в сон — все, вбито — бытом, роем — строе ;* 2) полная рифма, когда один из рифмующих членов входит в состав другого :

тонка — станка, 3) рифма с переставленными согласными : *глаз — лязг ;* 4) рифма составная : *радости — заряда стих ;* 5) рифма неравносложная : *потянете — таланте, можно — омоложенный.*

8. **Выделение посредством звуковой переклички** между соседними, чаще всего семантически далекими друг от друга словами : *гвоздями глаз, ежью кожи, рабьи вбито,* **ножом** *мо***жно** **(нож — жно)**, *до гроба* **добраться** *чт***об** **(до-гроб-добр-об)**.

Итак, слово в стихе высвобождается из синтаксических связей и становится центром поэтической речевой системы. Этот процесс идет и у Пушкниа, и у Маяковского, — он по-разному, в разных формах осуществляется в поэзии XIX и XX веков ; конфликт между словом — членом предложения и словом — членом стихового ряда, точнее, конфликт между предложением и стихом в отношении слова может рассматриваться как черта, характерная для стиховой речи вообще. Это подводит нас к новому конфликту, который составит содержание следующего раздела.

Конфликт третий : синтаксис — ритм

А. Стих

Основой стиховой структуры служит метр. Он членит речевой поток на отрезки, соизмеримые благодаря силлабическому равенству, сходному расположению внутри каждого из них ударных и неударных слогов, пауз в конце отрезков, а иногда и внутри них (цезура). Такие соизмеримые метрические отрезки — строки, или стихи — стремятся подчинить себе синтаксические единицы речи : в идеале стихи или равные группы стихов поддержаны и ритмически организованным синтаксисом. Классические стихотворения, — в особенности те, которые организованы в строфы, — устремлены к единству, к совпадению метрической и синтаксической композиции. Всякое, даже слабое нарушение такого единства рождает стилистическую экспрессию, создавая эмоциональный эффект нарушения ритмического ожидания.

Еще полстолетия назад В. М. Жирмунский писал : « Перед художником — как бы хаос индивидуальных, сложных и противоречивых фактов, смысловых (тематических), звуковых, синтаксических, в который вносится художественная симметрия, закономерность, организованность : все отдельные факты подчиняются единству художественного задания. Это соответствие, конечно, не безусловно точная, геометрическая симметрия ; происходит, как во всяком искусстве, борьба между хаотическим, индивидуальным, и закономерно построенным, гармонически повторяющимся. Произведение искусства одновременно индивидуально и

закономерно, в нем хаос просвечивает сквозь легкие покровы создания »[1]. Этот весьма точно формулированный общий закон в данном случае будет раскрыт на борьбе между « закономерно построенным, гармонически повторяющимся » метрическим костяком стихотворения — и синтаксическим строем живой речи, в большей или меньшей степени подчиняющейся этому костяку.

В качестве примера стихотворения классического рассмотрим **Стансы** К. Рылеева, адресованные А. Бестужеву (1824-1825) :

Не сбылись, мой друг, пророчества
Пылкой юности моей :
Горький жребий одиночества
Мне сужден в кругу людей.

Слишком рано мрак таинственный
Опыт грозный разогнал,
Слишком рано, друг единственный,
Я сердца людей узнал.

Страшно дней не ведать радостных,
Быть чужим среди своих,
Но ужасней истин тягостных
Быть сосудом с дней младых.

С тяжкой грустью, с черной думою
Я с тех пор один брожу
И могилою угрюмою
Мир печальный нахожу.

Всюду встречи безотрадные !
Ищешь, суетный, людей,
А встречаешь трупы хладные
Иль бессмысленных детей...

Выдержанное в байроническом духе, да и восходящее к **Стансам для музыки** Байрона (через **Песню** Жуковского — *Отымают наши радости...)* , стихотворение Рылеева отличается строгой и точной ритмизацией, которая выражается в том, что группа из двух стихов в большинстве случаев соответствует одному предложению : первый стих, более многосложный за счет дактилической рифмы, фразу начинает, а второй, оканчивающийся ударным слогом, ее

1. В. Жирмунский. **Композиция лирических стихотворений.** Петербург. ОПОЯЗ. 1921, стр. 5-6.

завершает. Во второй и третьей строфах эта композиция укреплена и параллелизмом анафор в нечетных стихах *(слишком рано...)* второй строфы, анафор в четных стихах *(Быть чужим... — Быть сосудом...)* третьей. Четвертая строфа лишена таких явных повторов, но и она распадается на две половины ; четные стихи начинаются противопоставленными друг другу односложными словами : *я* и *мир*. Такое противопоставление содержится и в остальных — предшествующих — строфах : первый и второй стих — *я*, третий и четвертый — *мир*. Этот параллелизм разработан в четырех строфах стихотворения, — он эволюционирует, видоизменяясь, от строфы к строфе. В строфе пятой подведен эмоциональный итог — здесь уже нет параллельного движения двух тем, — и здесь структура, уже ставшая ритмическим условием стихотворения, меняется. По инерции следовало бы читать так :

Всюду встречи безотрадные,
Ищешь, суетный, людей...

Однако после первого стиха — глубокая пауза, — не запятая, а восклицательный знак ; второй же стих переходит в третий :

Ищешь, суетный, людей,
А встречаешь трупы хладные...

Итоговость последней строфы выражается еще и в том, что она подхватывает слово *людей*, уже звучавшее в строфах первой *(в кругу людей)* и второй *(сердца людей)*. Важнейшее все же — нарушение композиционной структуры. Схематически это выглядит так :

2 + 2 ; 2 + 2 ; 2 + 2 ; 2 + 2 ; 1 + 3

Здесь, в этой песне — образце регулярных стансов[1] — синтаксис идет в ногу с метром и строфой, и даже слабое нарушение ритмической повторяемости метрико-синтаксических соответствий обладает яркой экспрессией.

В новейшей поэзии все чаще используется выразительность несовпадения между стихом и предложением. Они сталкиваются между собой, вступая в художественно впечатляющий конфликт. Наиболее яркие примеры такого рода конфликтов дает лирика М. Цветаевой.

1. Стансы — в русской традиции — стихотворение с обособленными четверостишиями.

Остановимся на одном из стихотворений (шестом) из цикла **Стихи к Пушкину** (1931), где рассматриваемый конфликт особенно очевиден на фоне его классического прообраза :

Нет, бил барабан перед смутным полком,
Когда мы вождя хоронили :
То зубы царевы над мертвым певцом
Почетную дробь выводили.

Такой уж почет, что ближайшим друзьям —
Нет места. В изглавье, в изножье,
И справа, и слева — ручищи по швам —
Жандармские груди и рожи.

Не дивно ли — и на тишайшем из лож
Пребыть поднадзорным мальчишкой ?
На что-то, на что-то, на что-то похож
Почет сей, почетно — да слишком !

Гляди, мол, страна, как, молве вопреки,
Монарх о поэте печется !
Почетно—почетно—почетно—архи-
Почетно, — почетно — до черту !

Кого ж это так — точно воры вора
Пристреленного — выносили ?
Изменника ? Нет. С проходного двора —
Умнейшего мужа России.

Прообразом этого описания похорон Пушкина служит знаменитый перевод И. И. Козлова из ирландского поэта Чарльза Вольфа **На погребение английского генерала сира Джона Мура** (1826). Стихотворение Козлова написано четворостишиями четырех- и трехстопного амфибрахия. Торжественность этой надгробной песни ритмически усилена композиционной строгостью, симметрией, даже намеренной монотонностью, вызывающей в памяти читателя звучание траурного марша. Строфа, как правило, распадается на две половины, — каждой из них соответствует законченная синтаксическая единица :

Не бил барабан перед смутным полком,
Когда мы вождя хоронили,
И труп не с ружейным прощальным огнем
Мы в недра земли опустили.

И бедная почесть в ночи отдана ;
Штыками могилу копали ;
Нам тускло светила в тумане луна,
И факелы дымно сверкали.

На нем не усопших покров гробовой,
Лежит не в дощатой неволе ;
Обернут в широкий свой плащ боевой,
Уснул он, как ратники в поле.

Не долго, но жарко молилась Творцу
Дружина его удалая,
И молча смотрела в лицо мертвецу,
О завтрашнем дне помышляя.

. . . .

Прости же, товарищ ! Здесь нет ничего
На память могилы кровавой ;
И мы оставляем тебя одного
С твоею бессмертною славой.

Лишь одна строфа выбивается из этого равномерно-маршевого звучания — пятая ; но она и по теме уходит в сторону, говоря о возможном нападении противника, который осквернит славный прах :

Быть может, на утро внезапно явясь,
Враг дерзкий, надменности полный,
Тебя не уважит, товарищ, а нас
Умчат невозвратные волны.

Здесь нет членения по формуле 2 + 2, — все четверостишие воспринимается как динамическое целое : первый стих перебрасывается во второй и третий, третий — без паузы — переходит в четвертый ; иное синтаксическое строение фиксирует излом тематический. Но далее автор возвращается к прежнему маршевому однообразию торжественно-скорбного надгробного напева :

О нет, не коснется в таинственном сне
До храброго дума печали !
Твой одр одинокий в чужой стороне
Родимые руки постлали.

М. Цветаева подхватила напев Вольфа-Козлова, чтобы его продолжить и, в то же время, оспорить. Начало почти повторяет два стиха Козлова, хотя отрицание заменено утверждением (отчего меняется ритмическое движение стиха) : *Нет, бил барабан...* три центральных слова этого начала приобретают иной смысл : *барабан, полк, вождь*. Образность иная — у Цветаевой она становится карикатурно гиперболической : в строфе 1 дробью барабана оказывается стук зубов императора Николая, дрожащего от страха перед мертвым *вождем* ; в строфе 2 не менее гротескная картина : вокруг трупа *груди и рожи* жандармов, причем гротеск еще и усилен тем, что эти *груди и рожи* держат *ручищи по швам*. У Козлова — стилистическое единство, У Цветаевой — намеренная какофония : в строфе 1 первые два стиха — высоко торжественная погребальная песнь, а вторые два содержат уродливый гротеск *(зубы царевы)*, данный сверхкрупным планом ; то же и в строфе 2. Другая форма нарушения цельности — демонстративное введение в текст вульгарной лексики : *ручищи, рожи, мальчишка, до черту*. В строфе 3 стилистическая дисгармония особенно заметна : высокие слова и словосочетания *дивно, на тишайшем из лож, пребыть* сочетаются с разговорным оборотом *поднадзорным мальчишкой*. Третья форма разрушения стиля — многоголосное повествование, содержащее иронический пересказ чужой речи *(Гляди, мол, страна...)*, риторические вопросы, будто вложенные в уста простодушному обывателю *(Кого ж это так...? Изменника ?...)*, цитата из высказываний Николая I *(Умнейшего мужа России)*. Наконец, четвертая форма разрушения козловского романтического стиля — необычайный по эмоциональному напору ядовитый сарказм, проявившийся в повторениях строф 3 и 4 : *На что-то, на что-то..!* и *Почетно-почетно...*, повторениях, которые в строфе 3 кончаются возгласом : *почетно — да слишком !*, а в строфе 4 — параллельным возгласом : *...почетно — до черту !* Слово *почет(но)*, главное в стихотворении Цветаевой (оно предсказано у Козлова в строфе 2 : *И бедная почесть в ночи отдана...*), повторено 9 раз, да еще поддержано созвучными с ним *на что-то, похож, печется, до черту* (н-ч-т, по-, п-ч-т-, ч-т) . Такого выделения автономного слова, концентрированно выражающего центральную тему вещи (в особенности как в строфах 3 и 4), в романтической системе И. Козлова быть не могло : это особенность поэзии послехлебниковской.

Но более всего нам в настоящей связи важны возникающие под пером Цветаевой противоречия между метрической организацией и синтаксисом. В строфе 1 еще соблюдается равновесие, предуказанное козловским образцом, хотя и здесь уже стиль разрушается образными (гротеск : *зубы царевы*) и стилистическими (ирония : *почетную дробь*) средствами. Но уже в строфе 2 это

соответствие ломается переносом : *... ближайшим друзьям — / Нет места,* а также преодолевающим симметрию стихов безглагольным (без сказуемого) предложением, осложненным вводным элементом : *В изглавье, в изножье, / И справа и слева — ручищи по швам — / Жандармские груди и рожи.* В строфе 3 конфликт углубляется : ритмическая пауза в конце третьего стиха вступает в противоречие с паузой синтаксической, которая отнюдь не совпадает с окончанием стиха ; в соответствии с требованиями синтаксиса, можно было бы графически представить всю фразу так :

На что-то, на что-то, на что-то похож почет сей,
Почетно — да слишком !

В строфе 4 конфликт доведен до еще большего напряжения : здесь рвется стихом на две части уже не только словосочетание, но и целостное слово : *архипочетно* ; первая его часть относится к одному стиху, вторая — к другому. Можно было бы печатать эти строки так :

Почетно — почетно — почетно — архипочетно, —
Почетно — до черту !

Но Цветаева не отменяет традиционной стиховой графики, она ничуть не стремится сгладить противоречие — сохраняя написание, принятое в классической поэзии, она выявляет конфликт во всей его непримиримости. У нее особую, в классических формах неиспользованную выразительность приобретает голосовая интонация : гнев, сарказм, ирония звучат с декламационной энергией, рвущейся поверх текста, внешне — на глаз — ничем не отличающегося от столбцов регулярных классических стихов. Позднее некоторые поэты пойдут на изменение графических принципов — например, Леонид Мартынов в своих исторических сибирских поэмах ; так, в **Тобольском летописце** (1937) читаем (привожу начало главы VII) :

Не прекращается метель. Ночь надвигается снежна. В соседней горнице постель готовит ямщику жена.
— Илья ! Бросай-ка ты писать. Довольно. Все не описать !
Молчит.
Жена берет свечу. Подходит сзади. По плечу погладила. И над плечом склонилась.
— Пишешь ты о чем ? А ну-ка брось. Давай прочти.
Она неграмотна почти, но разум — не откажешь — есть. Все понимает, коль прочесть...

Перед нами — обычный четырехстопный ямб, который — в своем повествовательном варианте — часто содержит многочисленные переносы. Л. Мартынов обновил его графическими средствами — подчинил начертание не стиху, а синтаксису. Снял ли он отмеченный нами конфликт ? Нет, он придал ему иную, новую форму, о которой пойдет речь ниже.

Цветаевское стихотворение о похоронах Пушкина потому заслуживало разбора именно в настоящем разделе, что его можно было сопоставить с источником, стихотворением Козлова, и на сравнении увидеть особую экспрессию переносов, — противоречие между метром и синтаксисом. Цветаева широко пользуется интонационной энергией, высвобождаемой таким столкновением. Иногда она доводит конфликт до границы возможного, как в стихотворении 1924 года —

Сон

Врылась, забылась — и вот как с тысяче-
футовой лестницы без перил.
С хищностью следователя и сыщика
Все мои тайны — сон перерыл.

Сопки — казалось бы, прочно замерли, —
Не доверяйте смертям страстей !
Зорко — как следователь по камере
Сердца — расхаживает Морфей.

Вы ! Собирательное убожество !
Не обрывающиеся с крыш !
Знали бы, как, на перинах лёжачи,
Преображаешься и паришь !

Рухаешь ! Как скорлупою треснувшей —
Жизнь с ее грузом мужей и жен. [1]
Зорко — как летчик над вражьей местностью
Спящею — над душою сон.

Тело, что все свои двери заперло, —
Тщетно ! — уж ядра поют вдоль жил.
С точностью сбирра и оператора
Все мои раны — сон перерыл !

1. В другом варианте : « Одр с его грузом... ». См. Марина Цветаева, **Избранное**, М., 1961, стр. 168.

Вскрыта ! ни щелки в райке, под куполом,
Где бы укрыться от вещих глаз
Собственных. Духовником подкупленным
Все мои тайны — сон перетряс !

Как часто у Цветаевой, стихотворение построено с архитектонической законченностью, восходящей к совершеннейшим образцам классики. Оно посвящено несвободе Я перед лицом подсознания, проявляющегося во сне и обретающего над человеком бесконтрольную власть ; сон Цветаевой — невольное и неотделимое самопознание. Он олицетворен в образе сыщика, который все *тайны... перерыл*, он, как следователь, расхаживает *по камере сердца*, он подобен сбирру (полицейскому) и подкупленному духовнику. Настойчиво возвращается формула, завершавшая строфы 1, 5 и 6.

С хищностью следователя и сыщика
Все мои тайны — сон перерыл ! (1)

С точностью сбирра и оператора
Все мои раны — сон перерыл ! (5)

... Духовником подкупленным
Все мои тайны — сон перетряс ! (6)

Между этими отчетливыми формулами располагаются строфы и стихи, логически трудно осмысляемые ; да и как им быть ясными, когда они обнаруживают хаос подсознания ? Таково в строфе 2 *сопки* — слово, фонетически связанное с многократно повторенным *сон* и двукратно (строфы 2 и 4) — *зорко* ; в строфе 5 — *ядра*, которые *поют вдоль жил*.

В стихотворении сопрягаются друг с другом анализирующее и формулирующее сознание с обретающим власть над волей и мыслью подсознанием. Сознание требует для своего поэтического воплощения гармонической формы — замкнутые четверостишия строф, строгий размер ; здесь своеобразный логаэд : четырехстопный дактиль с одним пропущенным безударным слогом в третьей стопе и регулярным чередованием дактилического и мужского окончаний. С сознанием связана и уже отмеченная строгая архитектоника, замкнутая композиция стихотворения, первая и последняя строфы которого образуют композиционное кольцо *(Все мои тайны...)*.

Хаос подсознания борется с гармонической формой. Он проявляет себя внутри этой формы, не уничтожая ее, не взрывая, но мощно ее сотрясая. Он с самого начала обнаруживает себя, разрывая пополам слово :

Врылась, забылась – и вот как с тысяче-
футовой лестницы без перил.

Он рвет на части неделимые словосочетания *(по камере/Сердца)* ; хотя предложение и кажется законченным словом *камера*, слово *сердца* в начале следующего стиха вторгается с ошеломляющей неожиданностью – между наречием и глаголом *(зорко...расхаживает)*, вводным сравнением ; возникает фраза с двумя глубокими разрывами :

Зорко – как следователь по камере
Сердца – расхаживает Морфей.

В дальнейшем тексте почти такие же, а то и более резкие разломы. В строфе 4 наречие *зорко* еще раз оторвано от последующего, но отрыв кажется еще более непоправимым, потому что и глагол (например, *витает*) опущен – он подразумевается, а во вводном сравнении определение оторвано от существительного ; опять – двойной глубокий разрыв :

Зорко – как летчик над вражьей местностью
Спящею – над душою сон.

Наконец, разрыв-перенос в последней, шестой строфе, где определение *собственных* появляется с такой же неожиданностью, как выше *сердца* в сочетании *по камере/Сердца :*

Где бы укрыться от вещих глаз
Собственных.

Особая выразительность в последнем случае вызвана тем, что неожиданно возникающее прилагательное *собственных* несет в себе главную смысловую нагрузку стихотворения ; в нем – разгадка предшествующей образности : сон – это *Я* внутри *Я*, это затаенная жизнь души, проявляющаяся вопреки и помимо воли, это « самосуд », о котором стихотворение написано.

В поэзии послецветаевского периода экспрессивные возможности конфликта « метр — синтаксис » особенно полно, а, может быть, и наиболее полно использует Иосиф Бродский. Это поэт сильной философской мысли, которая, сохраняя самостоятельность, выражена в синтаксической устремленности речи : спокойно прозаическая, по ученому разветвленная фраза движется вперед, не взирая на метрико-строфические препятствия, словно она существует сама по себе и ни в какой « стиховой игре » не участвует. Но это неправда, — она не только участвует в этой игре, она собственно и есть плоть стиха, который ее оформляет, вступая с нею в отношения парадоксальные или, точнее говоря, иронические. В стихотворении **Натюрморт** (1971) конфликт откровенно задан первой же строфой :

Вещи и люди нас
Окружают. И те,
И эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте.

Это начало рассуждения, которое даже трудно выразить проще ; автор без экивоков сказал именно то, что хотел сказать, что выражено логическим смыслом слов и их сочетаний : мы живем среди людей и вещей, но, испытывая к ним неприязнь, предпочитаем их не видеть. Мысль горькая, мучительная, — она могла бы оказаться и не мыслью, а сильным чувством, эмоцией отвращения, и тогда поэтический монолог был бы непосредственной действительностью переживания. Так у молодого Маяковского :

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я — бесценных слов мот и транжир...

...Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озвереет, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь.

А если сегодня мне, грубому гунну, —
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

(**Нате !**, 1913)

Все элементы речи, взаимодействуя с факторами стиха и с обновленными фигурами классической риторики, создают проникнутый страстью монолог, адресованный ненавистным поэту обывателям ; стихотворение Нате ! кончается плевком в лицо им, этим *грязным в калошах и без калош*, да и все стихотворение — это именно « плевок в лицо », плевок, ставший словами, которые, если они и организованы ритмически, то специально так, чтобы противопоставить традиционному поэтическому напеву хрипло зычный голос митингового оратора. Не мысль, а — ненависть. Не анализ, а — проклятье, выраженное бранью.

У Бродского — логический анализ понятия, ведущийся в математических терминах ; вот он объясняет, почему вещи предпочтительнее людей :

Преподнося сюрприз
Суммой своих углов,
Вещь выпадает из
Нашего мира слов.

Вещь не стоит. И не
Движется. Это — бред.
Вещь есть пространство, вне
Коего вещи нет.

Холодные ученые рассуждения, напоминающие слог учебников, прямо из учебника привычные или пародийно усиленные словосочетания вроде *суммы своих углов, вещь выпадает из..., пространство, вне коего...* Но почему, почему эта рационально деловитая проза, сталкиваясь со стихом, так ломается, почему она претерпевает странные искажения, иронически ее переосмысляющие ? Почему такой перебой, такой обрыв речи на самом невозможном месте :

Вещь не стоит. И не
Движется...

Или :

Вещь есть пространство, вне
Коего...

Отделить частицу *не* от глагола *движется* немыслимо, *вне* от управляемого им слова неотчуждаемо. Стих мешает фразе, вступает с ней в спор, ломает ее, противостоит ей. Трехударный дольник с

перекрестными мужскими рифмами подчиняет поток речи другим законам, чем логический синтаксис с деепричастными оборотами и архаическими формами подчинения. « Научность » оказывается фикцией, едва ли не обманом. Она выражена метафизической терминологией и усложненным синтаксисом, смысл же фразы от геометрии или филологии далек ; в самом деле, что́ это — с научной точки зрения — значит : *Преподнося сюрприз суммой своих углов...* ? Перед нами своеобразное абстрактное искусство, в котором научный стиль вступает в единоборство со стилем стиховым, и это противоречие создает эмоциональную напряженность конфликта, даже вне прямой зависимости от смыслового содержания слов, образующих фразу[1]. Иногда этот смысл яснее, иногда затемнен. Вот как говорится о вещи и ее отношениях с Временем, несущим распад и воплощенным в образе пыли :

Старый буфет извне
Так же, как изнутри,
Напоминает мне
Нотр-Дам-де-Пари.

В недрах буфета тьма.
Швабра, епитрахиль
Пыль не сотрут. Сама
Вещь, как правило, пыль

Не тщится перебороть,
Не напрягает бровь.
Ибо пыль — это плоть
Времени ; плоть и кровь.

Обманчиво-спокойное рассуждение, научность которого узнаваема в оборотах *так же, как..., как правило, ибо.* А дело-то ведь идет о смерти, и стихотворение исполнено загнанного во-внутрь ужаса перед распадом, небытием, неизбежностью, и чем далее, тем больше усиливается парадокс расхождения или, точнее, парадокс

1. « На протяжении последних пяти лет (это писалось в 1964 году, но имеет значение и для позднейшего периода. Е. Э.) в поэзии Бродского идет борьба между желанием спрятать страсть за пределы стихотворения и сделать стихотворение самой страстью, между стихами словно бы посторонними по отношению к испытываемой страсти, и прямо ее выражающими... Первое — возвышенней, второе — жизненно действенней ; первое — долговечней, второе — платежеспособней ; первое преобладает, и это прекрасно ». Иосиф Бродский. **Остановка в пустыне.** Нью-Йорк, 1970, стр. 12.

единства деловито-рациональной речевой формы и ритмической закономерности стиха, а, уже в самом конце стихотворения, еще и евангельской образности :

Мать говорит Христу :
— Ты мой сын или мой
Бог ? Ты прибит к кресту,
Как я пойду домой ?

Как ступлю на порог,
Не узнав, не решив :
ты мой сын или Бог ?
то есть мертв или жив ? —

Он говорит в ответ :
— Мертвый или живой,
Разницы, жено, нет.
Сын или Бог, я твой.

Разяще-неожиданное *то есть* в устах Марии — отголосок все той же научной речи, спорящей с формой стихотворения. Диалог матери и сына в эпизоде, завершающем **Натюрморт**, сменяет абстрактность предшествующего текста, возрождая религиозный сюжет и сообщая ему новый смысл, мерцающий сквозь традиционную ситуацию Pietà. Мать и Сын — это мать и сын ? Или природа и человек ? Или родина и поэт ? Все эти смыслы возможны, и взлет к вершине облегчен и даже обусловлен конфликтной структурой произведения — единоборством прозаической научности и стиховой поэзии — структурой, получившей материальное воплощение в конфликте « синтаксис — метр ». В большинстве произведений Бродского последних лет прослеживается то же эстетическое явление. Приведу две заключительные строфы стихотворения **Венеция** (1973) :

Ночь на Сан-Марко. Прохожий с мятым
лицом, сравнимым во тьме со снятым
с безымянного пальца кольцом, грызя
ноготь, смотрит, объят покоем,
в то « никуда », задержаться в коем
мысли можно, зрачку — нельзя.

Там, за нигде, за его пределом
— черным, бесцветным, возможно, белым —
есть какая-то вещь, предмет.

Может быть, тело. В эпоху тренья
скорость света есть скорость зренья ;
даже тогда, когда света нет.

Здесь отмеченный конфликт выразительней благодаря сложной и, по традиции, особенно устойчивой строфе стансов с рифменной схемой **AAbCCb**, требующей двух развернутых предложений на три стиха каждое. Сходная строфа — у молодого Пушкина в балладе **Сраженный рыцарь** (1815) — вполне отвечает этим классическим нормам :

Последним сияньем за лесом горя,
Вечерняя тихо потухла заря,
Безмолвна долина глухая ;
В тумане пустынном клубится река,
Ленивой грядою идут облака,
Меж ими луна золотая.

Тому же единству синтаксиса и метра подчинялся до Пушкина Гете (**Der getreue Eckard**, 1813) [1], и после него Гюго, питавший к строфе-шестистишию пристрастие и пользовавшийся ею чаще других европейских поэтов :

Je suis l'être incliné qui jette ce qu'il pense ;
Qui demande à la nuit le secret du silence ;
Dont la brume emplit l'œil ;
Dans une ombre sans fond mes paroles descendent
Et les choses sur qui tombent mes strophes rendent
Le son creux du cercueil.

(**Pleurs dans la nuit**, I. 1854)

Ни Пушкин, ни Гете, ни Гюго не являются источниками Бродского. И все же, на основании сравнительного анализа шестистиший с аналогичной (**aaBccB**) или тождественной (у Гюго) рифмовкой, можно утверждать, что эта строфа по своей природе требует в принципе симметричного строения (3 + 3). Иосиф Бродский, имея за спиной этот симметричный фон и резко нарушая его, обнаруживает мощный источник динамической экспрессии. С такого нарушения **Венеция** и начинается :

1. На сходство строф Пушкина и Гете указал Б. В. Томашевский, **Стих и язык.** М.-Л., 1959, стр. 284.

Три старухи с вязаньем в глубоких креслах
толкуют в холле о муках крестных ;
пансион « Л'аккадемия » вместе со
всей Вселенной плывет к Рождеству под рокот
телевизора ; сунув гросбух под локоть,
клерк поворачивает колесо.

Вместе со отрывается от *всей Вселенной ;* такое enjambement по скандальности превзойдено, может быть, только в строфе VIII :

Гондолу бьет о гнилые сваи.
Звук отрицает себя, слова и
слух ; а также державу ту,
где руки тянутся хвойным лесом
перед мелким, но хищным бесом
и слюну леденит во рту.

В той или иной степени конфликт между синтаксисом и метром у Цветаевой, как и у Бродского, — это всегда конфликт между разумом и открытой эмоцией, или между космосом сознания и хаосом подсознания, гармонией и стихией.

Эти противоречия подводят нас к следующему разделу, продолжающему и расширяющему рассмотренное здесь. Это —

Б. Строфоиды

В идеальном, классическом случае строфа — простая или сложная — совпадает с синтаксическим членением текста. Пользуясь терминологией, предложенной В. М. Жирмунским, скажем, что в таком случае композиция метрическая соответствует композиции синтаксической[1] ; подобное соответствие является отражением того, что « над ритмом, как явлением фонетическим и над синтаксисом стоит высший закон, который управляет и тем и другим. Это закон художественного упорядочения словесного материала, его композиционного построения, которому одинаково подчиняется и фонетика, и синтаксис »[2] .

В самом деле, как мы видели выше, строфа классической поэзии стремится подчинить своей законченности и замкнутости синтаксические формы, которые, покорно смиряясь со своей участью,

1. В. Жирмунский. **Композиция лирических стихотворений.** Пб., ОПОЯЗ, 1921, стр. 19.
2. В. Жирмунский, ук. соч., стр. 95.

становятся незаметными элементами ритмической повторяемости : лишаясь сколько-нибудь самостоятельного значения, они уступают главенствующую роль композиционному ритму. То же и в тех случаях, когда мы имеем дело не со строфой, а с более простой ритмико-композиционной формой, которую назовем « строфоид » ; к строфоиду мы относим такие формы, как, например, элегический дистих или его рифмованный аналог — александрийский стих. И тот, и другой в русской поэзии представляют собой регулярно повторяющиеся двустишия шестистопника : элегический дистих, имитирующий античную стиховую форму — шестистопный дактиль, александрийский стих, имитирующий французский цезурованный двенадцатисложник со смежными рифмами — шестистопный ямб. Впрочем, в отношении ритимической композиции разница между этими обеими формами весьма значительна : в элегическом дистихе повторяются группы по два стиха, и таким образом именно двустишие, дистих, стремится к строфической законченности ; в александрийском стихе, основанном на законе классической симметрии, единицей ритмического повторения оказывается двустишие, объединенное рифмой, но и сверх того четверостишие, объединенное каталектикой (пара женских и пара мужских окончаний). Схема повторяющейся группы александрийского стиха такова :

```
– – – – – – / – – – – – – –  A
– – – – – – / – – – – – – –  A / /
– – – – – – / – – – – – –    b
– – – – – – / – – – – – –    b / / /
```

Следовательно, по абстрактному заданию александрийский стих обладает паузами возрастающей интенсивности : на цезуре (/), в конце первой рифмующей пары (/ /) и в конце второй рифмующей пары (/ / /).

В простейшем случае структура элегического дистиха подчиняет себе синтаксис. Такова, например, у А. Дельвига **Переменчивость (К Платону)**, — и стихотворение 1816 года, которое посвящено Греции, порабощенной турками :

Все изменилось, Платон, под скипетром старого Хрона :
Нет просвещенных Афин, Спарты следов не найдешь,
Боги покинули греков, греки забыли свободу,
И униженный раб топчет могилу свою.

Закон элегического дистиха — чередование строки нецезурованного шестистопного дактиля и строки цезурованного шестистопника, представляющего собой два усеченных триметра. Его схема :

´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — / /
´ — — ´ — — ´ / ´ — — ´ — — ´ / / /

Словесные группы располагаются внутри стиха в соответствии с помеченными на схеме обязательными паузами ; глубина (длительность) пауз предуказана строем строфы : в конце первого стиха (//), в середине второго (/) и в конце второго, то есть в заключение двустишия (///). Синтаксическая композиция подчиняется строфической сетке : нарушение соответствий обладает повышенной экспрессивностью. Дельвиг был мастером этой античной формы ; он умел строжайше соблюдать ее законы и в то же время вносить в элегический дистих изящное разнообразие, варьируя интенсивность обязательных пауз и длительность дактилических стоп пропуском неударных слогов. Так в стихотворении 1830 года **Поэт** :

Долго на сердце хранит он глубокие чувства и мысли :
Мнится, с нами, людьми, их он не хочет делить !
Изредка, так ли, по воле ль небесной, вдруг запоет он, —
Боги ! в песнях его счастье, и жизнь, и любовь.
Все, как в вине вековом, початом для гостя родного,
Чувства ласкает равно : цвет, благовонье и вкус.

Все три гекзаметрических стиха (1-й, 3-й и 5-й) имеют разный ритмический рисунок : в первом случае стих полный, во втором — пропуск слога в стопе 4, в третьем — пропуск слога в стопе 3. Отличаются друг от друга и четные стихи : в двух — пропуск слога в стопе 1, третий стих полный. Создается ритмически разнообразная структура, которая, однако, неукоснительно подчиняется законам ритмико-синтаксических соответствий элегического дистиха. Но вот пример совсем иного рода — стихотворение Жуковского, посвященное Пушкину в гробу (1837) :

Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
Руки свои опустив. Голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
Мертвому прямо в глаза ; были закрыты глаза,

Было лицо его так мне знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нем, — в жизни такого
Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
Пламень на нем ; не сиял острый ум ;
Нет ! Но какою-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
Было объято оно : мнилось мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось :
« Что видишь ? »

Жуковский не собирался публиковать эти строки — они были дневниковой записью о том, чего он в прозе выразить не мог, и о чем не мог не сказать самому себе. Разумеется, это элегический дистих, но ритмико-синтаксическое соответствие здесь нарушено : естественность индивидуальной речи преодолела строфическое задание, живой голос человека пренебрег искусственностью стиха, поднялся над нею. А все же стих тут присутствует именно как первоначальное задание, как непременный фон поэтической традиции. По законам дистиха « голову тихо склоня » должно было бы относиться к предшествующему, а не последующему, как у Жуковского, который перестроил систему соподчиненных пауз. Стих 6-й требует еще одного двусложного слова с ударением на втором слоге (например — *лица*), но Жуковский обрывает его неожиданно:

Что выражалось на нем, — в жизни такого...

Кажется, что в этом месте рыданье перехватило горло, и стих вдруг остановился, перебросился в гекзаметрическую строку :

Мы не видали на этом лице...

Столь же впечатляющей экспрессией обладает и следующий укороченный стих :

... Не горел вдохновенья
Пламень на нем ; не сиял острый ум ;
Нет !...

И здесь нарушение ритмической инерции дистиха позволяет живой интонации голоса прорвать условность поэтической формы: это нарушение, разлом формы звучит трагически, оно косвенно говорит о гибели искусства, о бессилии стиха, вынужденного уступить простой человеческой речи. Эта речь лишена гладкости, она спотыкается, ошибается, топчется на месте, не чураясь невнятицы,

которая здесь куда выразительнее риторической законченности высказывания. Невнятица начинается со странных, загадочных, и все же — помимо логики — совершенно понятных слов :

... смотря со вниманьем
Мертвому прямо в глаза ; были закрыты глаза...

Столь же невнятны и обороты :

... было заметно,
Что выражалось на нем...
... Что-то сбывалось над ним...

и страшная неопределенность, заключенная в словах : *...в жизни такого Мы не видали,... какою-то мыслью,... как будто какое виденье, Что-то сбывалось.*

О таких стихах иногда говорят : « Это даже уже не стихи ». В самом деле — это рыданье, стон, и все же это стихи, обладающие огромной силой, которая, в частности, рождается из обнаженности конфликта между ритмическим заданием традиционной строфической формы и естественностью живой речи.

Этот конфликт, один из самых впечатляющих, приобрел в новейшей поэзии небывалую напряженность, — в особенности в лирике трагической. Его использует Анна Ахматова — для нее в особенности характерны оборванные окончания, позволяющие предугадывать нечто непроизнесенное, нескáзанное, — невыразимое. Таково одно из ее стихотворений последних лет :

Памяти В. С. Срезневской

Почти не может быть, ведь ты была всегда :
В тени блаженных лип, в блокаде и в больнице,
В тюремной камере и там, где злые птицы,
И травы пышные, и страшная вода.
О, как менялось все, но ты была всегда,
И мнится, что души отъяли половину,
Ту, что была с тобой, — в ней знала я причину
Чего-то главного. И все забыла вдруг...
Но звонкий голос твой зовет меня оттуда
И просит не грустить и смерти ждать, как чуда.
Ну что ж ! попробую.

(1964)

Стихотворение начинается с непредсказуемых сочетаний, которые логически невероятны : *не может быть* сопрягается с наречием *почти*, а *ты была* — с наречием *всегда* ; да и каждое из полустиший шестистопного ямба содержит элементы перечисления, связанные друг с другом лишь в неведомом читателю субъективном мире автора :

В тени блаженных лип, в блокаде и в больнице,
В тюремной камере и там, где злые птицы,
И травы пышные, и страшная вода.

Почему вода страшная, а птицы — злые ? Почему липы блаженные, а травы пышные ? Ахматова рассчитывает на творческое воображение читателя, который из этих темных примет восстановит целую человеческую жизнь, соединявшую обеих женщин — если она вообще рассчитывает на читателя. Как и в стихотворении Жуковского, перед нами стихи, которые не желают становиться фактом словесности, обращенной к постороннему глазу и слуху : это — как все стихи Ахматовой — звено ее поэтического дневника, скорее кусок жизни, чем явление литературы. В этом пренебрежении к литературности вещи — особая сила ахматовской лирики, характерная, скажем сразу, для поэзии XX века ; то, что у Жуковского исключение, у поэта новейшей поры — правило, условие творчества.

Такая же непредсказуемость в композиционной организации стихотворения. Оно написано твердыми, классическими цезурованными строками шестистопного ямба, распадающимися на равные полустишия и в большинстве случаев совпадающими с синтаксическим целым. Однако по мере движения связь метрической композиции и синтаксиса нарушается. Вначале она кажется незыблемой :

Почти не может быть, / ведь ты была всегда //

Первое четверостишие построено в соответствии со строгими законами классической строфы с опоясывающими рифмами по формуле **а В В а** — как в сонете. Пятый стих подхватывает первый и позволяет предчувствовать сонетное продолжение — читатель ожидает повторения формулы **а В В а** :

О, как менялось все, но ты была всегда...

Однако ожидание обмануто, — вместо **В** другое продолжение, **С С** :

И мнится, что души отъяли половину,
Ту, что была с тобой, — в ней знала я причину...

Наступает непредсказуемый перенос

Чего-то главного...

Мы все-таки ожидаем возвращение рифмы **а**. Но формула не осуществляется. Она сломана — появляется полустишие с совсем другим окончанием :

... И все забыла вдруг...

Вдруг — это внезапность смерти, реализуемая даже в обмане рифменного ожидания. Теперь формула выглядит так :

а В В а а С С d Е Е

Конец стихотворения нарушает еще одно, последнее ожидание: мы уже ждем рифмы к *вдруг* (может быть — « друг » ?), — тем более, что сохранена система опоясывающих рифм, но и это не наступает ; вместо рифмы — повисшее в воздухе одно лишь первое полустишие :

Ну что ж ! попробую.

Эти слова включаются в структуру стихотворения — они представляют собой три стопы ямба, правда, ослабленного пиррихием на третьей стопе. Благодаря этому пиррихию слова гаснут, голос переходит в шепот :

$$_\ \acute{_}\ _\ \acute{_}\ _\ \overset{\circ}{_}$$

и отсутствие второго полустишия становится естественным : оно как бы произнесено тихо, неслышно, и только внутренним слухом угадывается в конце воображаемого стиха звучание слова « друг », которое подсказывает рифма.

Логика изложения требовала после элегического дистиха обратиться к александрийскому стиху. Пример из А. Ахматовой к нему близок (цезурованный шестистопный ямб), но он и отвлек нас в сторону : уместен он здесь лишь в связи с параллелью к Жуковскому — отход от стиха вообще, вызванный напряженнейшей эмоцией, поднимающейся над условностью скованной стиховой формы. Вернемся к александрийскому стиху.

Последний, как указывалось, навязывает речи свойственные ему законы симметрии — повторяемости полустиший (6 + 6), целых стихов (12 + 12 // 13 + 13), и, наконец, группы из четырех

стихов (12 + 12 / / 13 + 13 / / / 12 + 12 / / 13 + 13) . Дело, однако, не только в этих качественных повторах и соответствиях, но и фактах содержания. Вот четыре стиха из монолога расиновской Федры :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit :
Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie,
Je rends dans les tourments une pénible vie.

Здесь первый стих двустишия — о виновности Федры, о ее преступной любви к своему пасынку :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me suit...

Второй стих — о невиновности Федры, преступление которой остается лишь в помыслах :

Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Итак, обе строки связаны общей темой — темой преступления. Но они же друг другу противопоставлены как антитезисы : виновность — невинность, помысел — бездействие, осуждение — оправдание.

Полустишия первого стиха связаны друг с другом темой : преступный помысел. Они же друг другу противопоставлены как внешнее — и внутреннее, объективное — и субъективное, факт — и мысль о нем.

Факт (внешнее) :

Hélas ! du crime affreux...

Переживание того же факта (внутреннее) :

... dont la honte me suit...

Полустишия второго стиха связаны темой : реальная невиновность героини. Они же друг другу противопоставлены как внутреннее — и внешнее, субъективное — и объективное, мысль о факте — и самый факт.

Внутреннее (переживание факта) :

Jamais mon triste cœur...

Внешнее (факт) :

... n'a recueilli le fruit.

Значит, оба стиха, связанные парной рифмой, и параллельны по конструкции, и антитетичны по конструкции, — они и аналогичны, и противоположны. Симметрия уходит глубоко в структуру двустишия, — глубже, чем это кажется на первый взгляд.

То же и следующая пара строк. Первый стих — внутреннее, переживания обреченной на смерть героини :

Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie ...

Второй стих — внешнее, факт смерти :

Je rends dans les tourments une pénible vie...

В свою очередь полустишия столь же контрастны.
Внутреннее (субъективное) :

Jusqu'au dernier soupir...

Внешнее (объективное) :

... de malheurs poursuivie...

Внутреннее (субъективное) :

Je rends dans les tourments...

Внешнее (объективное) :

... une pénible vie.

Существенно для этой поэтической структуры как движение от одной противоположности к другой, так и объединенность этих противоположностей в симметрическом единстве стиха, двустишия, пары двустиший. В нашем случае первая пара связана темой вины, вторая — темой возмездия. В целом возникает такая схема:

Оценка своего преступления (т. е. субъективное осмысление объективного факта и его последствий)	Субъективное (вина)	Субъективное (виновность)	Объективное
			Субъективное
		объективное (невиновность)	Субъективное
			Объективное
	Объективное (возмездие)	Субъективное (раскаяние)	Объективное
			Субъективное
		Объективное (смерть)	Субъективное
			Объективное

Нечего и говорить, насколько эта форма содержательна. В ней заключена идея о таких противоположностях, как объективное и субъективное, но и таких, как рациональное и иррациональное, анализ и синтезис, гармоничное и дисгармоничное, прекрасное и безобразное. Это же в значительной степени относится и к русскому александрийскому стиху ; вот довольно слабый его образец, однако подчиняющийся всем правилам конструкции :

Великий Петр, потом великая жена,
Которой именем вселенная полна,
Нам к просвещению, к наукам путь открыли,
Венчали лаврами и светом озарили.
Вергилий и Омер, Софокл и Эврипид,
Гораций, Ювенал, Саллюстий, Фукидид
Знакомы стали нам, и к вечной славе россов
Во хладном Севере родился Ломоносов ! ...

(В. Л. Пушкин. **К Жуковскому.** 1810)

Здесь мы видим, как синтаксическая единица охватывает четыре стиха, а подчиненная и относительно законченная группа слов — два (за исключением последнего двустишия, которое, отступая от схемы, в основном сохраняет ей верность). Отдельные полустишия — наименьшие ритмико-композиционные элементы, в большей или меньшей степени противопоставленные друг другу :

Венчали лаврами // и светом озарили.

Разумеется, это лишь тенденция, отвлеченный закон, который не всегда проявляется, но по большей части стремится к осуществлению. Так, тенденция эта определяет интонационную динамику знаменитого наброска А. С. Пушкина (1834) :

Пора, мой друг, пора ! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Эти восемь стихов в точности реализуют предписанную схему александрийца, но, реализуя ее, Пушкин изменяет интенсивность и длительность пауз. Обозначим эти паузы цифрами :

__________________ 1 __________________ 2
__________________ 3 __________________ 4
__________________ 5 __________________ 6
__________________ 7 __________________ 8

По схеме слабые паузы на цезурах — 1, 3, 5, 7 (/) ; более длительны паузы 2 и 6 (/ /), еще сильнее 4 (/ / /), наконец — в заключении четверостишия, 8 (/ / / /).

Схема рисуется в следующем виде :

__________________ / __________________ //
__________________ / __________________ ///
__________________ / __________________ //
__________________ / __________________ ////

В первых четырех стихах места пауз у Пушкина сохранены, — изменяется лишь интенсивность пауз : усилены 1, 2, 5 и 7, ослаблены 4 и 6. В результате схема по Пушкину оказывается такой :

__________________ // __________________ ///
__________________ / __________________ /
__________________ // __________________ /
__________________ /// __________________ ////

В следующих четырех стихах рисунок другой : усилена 2, ослаблены 4 и 6 ; по сравнению с 3 (почти снятой) очень усилена 5:

__________________ / __________________ ///
__________________ / __________________ //
__________________ / __________________ /
__________________ / __________________ ////

Enjambements *каждый час уносит / Частицу бытия, вдвоем / Предполагаем жить, побег / В обитель дальнюю* воспринимаются

на фоне ожидаемой читателем ритмико-интонационной схемы. В особенности первый и третий из них носят характер динамический — они накладываются на статику симметрической структуры александрийских « строфоидов ». Ломка схемы в случае *уносит/ Частичку бытия* приобретает изобразительность : так, нарушая устойчивость ожидания, движется время. Движение времени в центре первого четверостишия, в центре второго — движение в пространстве, переданное другим переносом : *побег / В обитель дальнюю.* В этих двух переносах и главный смысл стихотворения : мечта о том, чтобы движением в пространстве ослабить трагизм неумолимого движения времени, чтобы одним движением как бы парализовать другое. Пушкин очень полно использует внутренние композиционные возможности александрийского стиха ; помимо уже сказанного, заметим, какое значение приобретает у него противопоставленность полустиший, как в стихе, представляющем собой столкновение противоположностей :

Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем.

Замедленная пиррихием первая половина стиха контрастна второй половине — ускоренной, реализующей все схемные ударения, состоящей не из двух, а из пяти мелких слов :

$$- \overset{\circ}{-} - \overset{\prime}{-} - \overset{\prime}{-} \; / \; - \overset{\prime}{-} - \overset{\prime}{-} - \overset{\prime}{-}$$

Контрастны также первое и второе четверостишие : в первом господствует динамика, вызванная преобладанием синтаксических структур над стиховыми (тема времени), во втором — статика, определяемая известной завершенностью каждого стиха (тема пространства и покоя) ; эта завершенность особенно очевидна в устойчивой строке афоризма :

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Однако она есть даже в строке, которая, хотя и завершается переносом, но и сама по себе звучит оконченным предложением, вполне допускающим понижение голоса :

Давно, усталый раб, замыслил я побег...

Так использовал Пушкин ритмико-композиционную структуру александрийского стиха, сообщив глубокую содержательность его традиционной и, казалось бы, однообразной форме.

Более сложен александрийский стих в стихотворении **Полководец** (1835) ; здесь с еще большей полнотой использованы художественные ресурсы этой стиховой формы.

Стихотворение **Полководец** начинается не четырехстрочной, а шестистрочной группой, явно представляющей единство, несмотря на кажущуюся самостоятельность стихов 1, 2 и 3 :

У русского царя в чертогах есть палата :
Она не золотом, не бархатом богата ;
Не в ней алмаз венца хранится за стеклом ;
Но сверху донизу, во всю длину, кругом,
Своею кистию свободной и широкой
Ее разрисовал художник быстроокой.

Видимо, характер этой развернутой группы из шести стихов объясняется тем, что структура фразы, начинающей стихотворение, изобразительна : она должна быть *свободной и широкой*, как кисть художника ; заметим в этой связи растянутость дактилического слова *кистию*, еще удлиненного и пиррихием, и притяжательным местоимением *своею* (ср. : « своей кистью »!). Стих состоит из двух половин, причем как первая, так и вторая изображают размашистость и вольную живописную манеру Джорджа Доу[1], — во второй половине стиха функцию изобразительности принимают на себя два открытых гласных (о — о) :

Своею ***кистию*** *своб**о**дной и шир**о**кой...*

Дело, однако, не только в живописной манере Доу, но и в самой галерее, которую требовалось нарисовать словесными средствами и о которой Пушкин со свойственной ему точностью сказал, отметив три измерения знаменитой *палаты :*

... сверху донизу, во всю длину, кругом...

В « Галерее двенадцатого года » Пушкина поражает сочетание противоположностей : с одной стороны ее обширность, с другой — концентрированность *(толпою тесною)* ; это единство противоположностей выражено ритмическими средствами ; на цезуру приходятся слова, имеющие то мужское окончание, то дактилическое, и

1. Георгий Кока в статье **Пушкин о полководцах двенадцатого года** приводит отзывы о живописи Доу А. Бестужева (Марлинского) — « меткая и вольная кисть » и Н. Гнедича — « кисть широкая, смелая, грубая », которые совпадают с характеристикой Пушкина, родившейся, однако, независимо. См. альм. « Прометей », № 7, 1969, стр. 30.

эти слова чередуются через одно : *царя, золотом, венца, донизу, кистию, разрисовал* (ср. и дальше : *нимф, чашами, охот, полные...)*.

Первая, начальная фраза служит для всего стихотворения своеобразным сказочно-былинным зачином. « Отрицательный зачин »— характерная черта фольклорно-эпических произведений, в особенности народных исторических песен. Ср. в песне о северной войне (1700-1721) :

Как не белые в поле лебеди забелелися,
Не лазоревы цветочки закраснелися —
Забелелись в поле шатрики полотняные,
Закраснелись у нас знаменушки государевы.

(Как далеченько было во чистом поле...)

Или в песне о взятии Берлина в 1760 году :

Как не белая березонька к земле клонилась,
Не шелковая ковыль-травонька расстилалась —
Как растужится, расплачется сам пруцкой король...

Да и Пушкин в своих фольклорных записях и подражаниях использовал этот прием. Ограничимся двумя примерами — из **Песен о Стеньке Разине** :

Что не конский топ, не людская молвь,
Не труба трубача с поля слышится,
А погодушка свищет, гудит,
Свищет, гудит, заливается.

И из **Песен Западных славян** — **Песня о Георгии Черном** начинается так :

Не два волка в овраге грызутся,
Отец с сынком в пещере бранятся.

Разумеется, есть качественная разница между фольклорными песнями и сугубо книжным **Полководцем** — книжность выражена с особой ясностью в самой форме александрийского стиха. Но « отрицательный зачин »— фольклорный на уровне лексики — придает стихотворению величаво-эпическую интонацию, да и есть в стихотворении намеренная связь с русской национальной традицией : отсюда уже в первом стихе *чертоги* (вместо « Зимний дворец »), *палата* (вместо « галерея »— официальным названием было : « Галерея 1812, 1813 и 1814 годов » или « Военная галерея »

Зимнего дворца); эта лексика имеет особый смысл в связи с главной темой стихотворения, в котором ведь идет речь о полководце русской армии, который отвергнут *чернью дикой*, слышавшей в его имени — Барклай де Толли — *звук чуждый*. В том же плане следует воспринимать и словосочетание *алмаз венца* (ср. « бриллиант короны »).

Дальнейшее возвращает нас к строгому, почти безупречному александрийскому стиху, который группируется в двустишия, образующие группы по четыре стиха :

Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,
Ни плясок, ни охот : а все плащи, да шпаги,
Да лица полные воинственной отваги.

Продолжается « отрицательное описание »: теперь Галерея 1812 года противопоставлена не Грановитой палате (как выше), а императорскому Эрмитажу, причем особое значение приобретает иностранно-мифологическая лексика : *нимфы, мадонны, фавны ;* эти слова стилистически контрастируют с подчеркнуто русскими из первой фразы : *чертоги, палаты, венец*. В отрицательных предложениях с чуть ироническим перечислением живописных сюжетов охарактеризован Эрмитаж, намеренно противопоставленный « палате », как иноземное — отечественному. Далее — еще более строгий, на этот раз чуть ли не идеально-классический строй александрийского стиха — в четырех строках :

Толпою тесною художник поместил
Сюда начальников народных наших сил,
Покрытых славою чудесного похода
И вечной памятью двенадцатого года.

Это патетическое четверостишие, по стилю противопоставленное предшествующему фривольно-ироническому перечислению эрмитажных картин, на высокой ноте заканчивает описание Галереи ; четыре стиха здесь объединины широко развернутой фразой, и они, эти стихи, переливаются один в другой, не распадаясь на полустишия. Теперь появляется лирическое « я » автора — его переживания, ассоциации, размышления :

Нередко медленно меж ими я брожу
И на знакомые их образы гляжу...

Фраза стала короткой — она вмещается в стих ; высокая патетика, относившаяся к военачальникам великой войны, сменилась разговорной интонацией, подчеркнутой глагольными рифмами ; она относится к самому повествователю и уступит место высокой архаике, едва он снова заговорит о военачальниках — теперь не только о портретах, но и об оригиналах :

И, мнится, слышу их воинственные клики.
Из них уж многих нет ; другие, коих лики
Еще так молоды на ярком полотне,
Уже состарились и никнут в тишине
Главою ла́вровой.

Здесь повествование обрывается — посреди стиха. Начинается новая тема : Барклай де Толли. Однако сначала речь еще не о нем, а о мыслях автора, созерцающего портрет полководца. Резко меняется строй александрийца : он уступает напору речи, ломается под натиском противоречащего ему синтаксиса. Теперь александрийский стих не членится на полустишия и не сохраняет целостности, — он дробится на иные сегменты : усиливаются переносы. Героем этих четырех с половиной строк является автор, в центре их — его размышления и переживания, которые ритмическим движением стиха поддаются прозаизированию, между тем как славянская лексика, относящаяся к высокому предмету его мыслей, подчеркнуто торжественна :

Но в сей толпе суровой
Один меня влечет всех больше. С думой новой
Всегда остановлюсь пред ним, и не свожу
С него моих очей. Чем долее гляжу,
Тем более томим я грустию тяжелой.

В пределах этой части последняя строка не получает рифменного решения — александрийский стих оказывается фоном для перелома : графически, пробелом, обозначена пауза перед следующей частью стихотворения, в которой дается описание портрета Барклая :

Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом — густая мгла ;
За ним — военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой.

Описание картины, как видим, обрывисто — оно как бы фиксирует отдельные элементы картины : переносы здесь аналогичны переносам в предшествующей части, где автор говорил о себе и своих впечатлениях. Это особенно сближает автора и его героя : их уравнивает стих, но также и лексика ; два важных слова повторяются, причем они отнесены сперва к автору, а затем к герою : *С думой новой... — ... с презрительною думой, ... томим я грустию тяжелой — залегла Там грусть великая.*

Свою ли точно мысль художник обнажил,
Когда он таковым его изобразил,
Или невольное то было вдохновенье, —
Но Доу дал ему такое выраженье.

Это — авторский комментарий к портрету ; александрийский стих вернулся к своей регулярной форме — к четверостишию, объединяющему развернутую фразу : однако размышления о « психологии творчества » живописца приобретают форму прозаическую — ср. и блеклые рифмы *обнажил — изобразил, вдохновенье — выраженье,* и самое построение фразы, и указательное местоимение *таковым*. После этого комментария — снова графический знак паузы, пробел, и крутой стилистический перелом — продолжение в патетическом стиле, приближающемся к оде, с обращением к герою стихотворения :

О вождь несчастливый ! Суров был жребий твой :
Все в жертву ты принес земле тебе чужой.
Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчаньи шел один ты с мыслию великой,
И, в имени твоем звук чуждый не взлюбя,
Своими криками преследуя тебя,
Народ, таинственно спасаемый тобою,
Ругался над твоей священной сединою.

В этом обращении к Барклаю Пушкин формулирует центральную идею стихотворения ; трагедия отверженного героя и вождя — в незначительном и, казалось бы, случайном биографическом факте: в нерусском звучании его имени, звучании, которое ненавистно *черни дикой*. Это имя в стихотворении ни разу не названо, сам же полководец оценен торжественно-возвышающими характеристиками : *... с мыслию великой, Народ, таинственно спасаемый... ...над твоей священной сединою.* Александрийский стих снова приобретает крепость, гармоническую регулярность, величавую размеренность. В дальнейшем, после впадающего в прозу предложения

о коварных противниках Барклая, поэт развернет фразу сложную, с анафорическим союзом *и*, повествующую о судьбе генерала :

И тот, чей острый ум тебя и постигал,
В угоду им тебя лукаво порицал...
И долго, укреплен могущим убежденьем,
Ты был неколебим пред общим заблужденьем ;
И на полупути был должен наконец
Безмолвно уступить и лавровый венец,
И власть, и замысел, обдуманный глубоко, —
И в полковых рядах сокрыться одиноко.
Там, устарелый вождь, как ратник молодой,
Свинца веселый свист заслышавший впервой,
Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, —
Вотще !

. . . .
. . . .

Фраза резко обрывается — александрийский стих прерван на самом неожиданном месте : после первой стопы, к тому же такого стиха, который должен был удовлетворить рифменное ожидание ; две строки точек указывают на глубокую, необычную по продолжительности трагическую паузу, вслед за которой дается « кода », заключительная часть стихотворения :

О люди ! жалкий род, достойный слез и смеха !
Жрецы минутного, поклонники успеха !
Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и умиленье !

После паузы обращение к Барклаю сменилось строками, адресованными человеческому роду, гневной инвективой. Первые два стиха — это именно обращение, варьируемое четырехкратно, — так сказать, « обращенное перечисление ». Следующие четыре строки — снова классически совершенный александрийский стих : одна фраза, симметрично распределенная по двустишиям и распадающаяся на равновеликие полустишия.[1]

Полководец — стихотворение внежанровое. Между тем, александрийский стих теснее всякой другой стиховой формы связан с жанровой традицией : с эпистолой, посланием, сатирой, элегией,

1. Стихотворению Пушкина **Полководец** автор посвятил специальное исследование, опубликованное в журнале **Россия-Russia**. Torino, 1975, 2.

идиллией. Пушкин пользуется всеми регистрами александрийского стиха, всеми его интонационными возможностями, разработанными для каждого из жанров в отдельности, — зрелый Пушкин объединяет многие стилистические слои, создавая художественный сплав и сводя вместе несовместимые, казалось бы, структуры александрийца. Так в **Полководце** сопряжены жанры сатиры, описательной поэмы, послания (даже некоторые интонации оды). Каждая из этих жанровых разновидностей связана с иным соотношением синтаксиса и стиха. Сохраняя внешнее — метрическое — единство стихотворения, Пушкин составляет как бы мозаику из различных жанров, используя тот факт, что эти жанры, при всех их различиях, облекаются в общую для них форму александрийского стиха. **Полководец** оказывается внежанровым стихотворением, но и, в то же время, композицией многожанровой. « Полижанризм » для Пушкина характерен — своеобразные черты он приобретал уже в стихотворении **Андрей Шенье** (1825), где, впрочем, чередовались различные внешние, метрические и строфические, формы : вначале — стансы, строфы четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой :

Меж тем, как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хору европейских лир
Близ Данте тень его внимает...

которые сменяются строфой, чередующей пяти- и четырехстопные ямбические строки и являющейся своеобразной имитацией **Ямбов** Шенье (чередование двенадцати- и восьмисложных стихов) :

Подъялась вновь усталая секира
И жертву новую зовет.
Певец готов ; задумчивая лира
В последний раз ему поет.

Затем идет неупорядоченное чередование строк длинных (шестистопных) и коротких (четырехстопных) :

И пламенный трибун предрек, восторга полный,
Перерождение земли.

А затем — элегический александриец, сменяющийся нестрофическим четырехстопным ямбом и — в заключении — одического типа разностопником. Здесь перед нами тоже « полижанризм » внутри одного стихотворения, но объединенный только ритмическим

движением (ямб) ; в **Полководце** многожанровость достигнута использованием ряда интонационных форм александрийского стиха.

В этом смысле выдающийся интерес представляет пушкинское стихотворение о кладбищах (1836), в котором сталкиваются два контрастных типа александрийского стиха, противопоставляясь с редкой наглядностью. Первая часть стихотворения — огромная фраза, распространившаяся на шестнадцать с половиной строк : сперва придаточное предложение, занимающее два стиха, а затем восемь подлежащих главного (*решетки, столбики, гробницы, мавзолеи, затеи, надписи, плач, урны, могилы*), из которых шесть разрастаются за счет более или менее развернутых определений ; сказуемое же долго заставляет себя ждать : оно появляется уже после обобщающего *все* в конце пятнадцатого стиха, к тому же оно отделено от вереницы подлежащих тем, что оказывается включенным еще и в другое предложение (*такие...мысли...наводит, что...*) :

Когда за городом, задумчив, я брожу
И на публичное кладбище захожу,
Решетки, столбики, нарядные гробницы,...

Заметим : третий стих, начинающий главное предложение, отрывается от первых двух, и, поскольку синтаксическая связь неясна, она кажется прерванной ; ср. возможный вариант с « тогда » в начале стиха : « (тогда) *решетки...* » и т. д. Здесь, в стихе 3, начинается вереница подлежащих, и одно из них — *гробницы* — обрастает многоступенчатыми определениями :

Под коими гниют все мертвецы столицы,
В болоте кое-как стесненные рядком,
Как гости жадные за нищенским столом,
Купцов, чиновников усопших мавзолеи,
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях, о службе и чинах ;
По старом рогаче вдовицы плач амурный ;
Ворами со столбов отвинченные урны,
Могилы склизкие, которы также тут
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, —
Такие смутные мне мысли все наводит...

Как уже было замечено, глагол-сказуемое *наводит* появляется после огромной фразы, содержащей непонятное — без и до глагола — перечисление ; подобно тому, как придаточное было отделено от главного « синтаксическим скачком », так и здесь — отделенность

сказуемого при помощи такого же синтаксического скачка (ср. невозможный вариант : « Все это наводит на меня... »)

Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...

На этом полустишии обрывается первая фраза, образующая одну часть стихотворения ; два фамильярно-разговорных глагола стилистически обобщают все предшествующее описание. Следующее полустишие начинает новую часть, контрастную к первой и по смысловому содержанию, и по стилю. Контрастность отчетливо выявлена в пределах этого стиха, состоящего из двух разнонаправленных полустиший :

Хоть плюнуть да бежать...
Но как же любо мне...

(конец фразы 1) (начало фразы 2)

Вторая часть стихотворения во всем противоположна первой. Там одна фраза — здесь несколько. Там синтаксический хаос — здесь упорядоченная стройность. Там синтаксис в вопиющем противоречии со стихом — здесь полное, идеально-классическое соответствие синтаксиса и александрийского стиха :

Но как же любо мне
Осеннею порой, в вечерней тишине,
В деревне посещать кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое.

Это — первое четверостишие второй части, отвечающее всем законам величавого александрийца. Отметим и лексические контрасты : на городском кладбище *гниют все мертвецы столицы* — на втором — *дремлют мертвые...* ; первое — *публичное кладби́ще* — второе *кладбище родовое* (с инверсией) ; на первое *захожу,* — ко второму относится глагол *посещать.* Далее — следующее четверостишие :

Там неукрашенным могилам есть простор ;
К ним ночью темною не лезет бледный вор ;
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
Приходит селянин с молитвой и со вздохом.

(ср. *нарядные гробницы — неукрашенным могилам, стесненные рядком — есть простор* и т. д.). Следует возвращение к ироническому перечислению первой части, которому противопоставлены заключительные два стиха :

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

Вторая часть кончается так же, как первая : обрывом на полустишии. Даже ритмически оба эти полустишия подобны — пиррихием на второй стопе и мужским окончанием ; в обоих случаях полустишие состоит из окказиональных синонимов, связанных союзом :

Хоть плюнуть да бежать... — —́ — —̊ — —́
Колеблясь и шумя... — —́ — —̊ — —́

Чем полнее и отчетливее сходство между этими полустишиями, тем ощутимее их стилистическая противоположность ; даже синонимичные союзы, связывающие в обоих случаях однородные члены — *и* и *да* — противопоставлены друг другу ; даже инфинитивы первого полустишия противоположны деепричастиям второго, как однократное — многократному (процессуальному), дискретное — непрерывному.

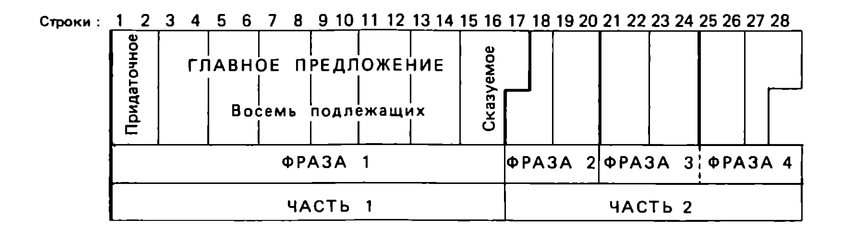


Схема демонстрирует различное соотношение александрийского стиха и синтаксиса в обеих частях стихотворения. Структуры обеих частей противоположны друг другу, к тому же каждая из них обладает своей образностью : часть 1 — хаотична, часть 2 —

гармонична. Хаос (синтаксический и композиционно-стиховой) отражает хаотический облик городского, « публичного » кладбища. При этом хаос не только в несовпадении синтаксических конструкций и стиховых единств, не только в несвязанности отдельных элементов фразы между собой, но еще и в сочетаниях, представляющих собой стилистическую какофонию : так, после высокого архаизма *под коими* следует прозаический глагол *гниют* и разговорное наречие *рядком*, после фамильярных слов *рогач* и *вдовица* — иронически-салонный эпитет *амурный*, который рифмует с традиционно-классическими (хотя в данном случае и освобожденными от аллегоризма) *урнами*, прозаические *купцы* и *чиновники* снабжены торжественным эпитетом *усопшие*[1]. В части 2 всё (за исключением строк, подхватывающих описание из части 1) выдержано в едином стиле ; ее гармоничная и прозрачная стройность является образом и самого деревенского кладбища, где царят покой и простор, и той душевной настроенности, — умиротворения и благочестия *(...с молитвой и со вздохом)*, — которые оно вызывает в прохожем.

Так использованы у Пушкина внутренние ресурсы александрийского стиха. Впоследствии этот стих утратил свою прежнюю популярность и распространенность — вероятно из-за того, что он был слишком тесно связан с жанрами и их традицией.

3. Строфы

Наибольшая ритмическая единица, организующая стиховую речь — строфа. Под строфами понимают весьма разные — по существу, несоизмеримые — группы стихов : от двух до четырнадцати (свыше четырнадцати наша память уже почти не может уловить повторяемости). Понятно, что и устойчивость таких групп различна, — конфликт между строфой и естественным потоком речи носит различный характер в зависимости от объема и степени организованности строфы.

Принято полагать, что « строфа почти всегда является законченным синтаксическим периодом », что строфа — « это, прежде всего, законченное семантико-синтаксическое единство... Стихотворная строфа является замкнутым, завершенным в логическом и смысловом отношении высказыванием, и действие всех образующих ее формант направлено на восприятие ее читателем как

1. Анализ лексического строя этого стихотворения — в кн. Л. Гинзбург, **О лирике**, Л., 1964, стр. 238-241 ; во втором, расширенном издании той же книги — Л., 1974, стр. 225-228.

законченного сообщения. Роль синтаксиса в этом плане вне конкуренции »[1]. Тот же автор в другой работе пишет с еще большей категоричностью : « ...синтактико-семантическая законченность и самостоятельность высказывания признана обязательным признаком строфы. Если бы это членение было только просодическим, а мысль разрывалась бы, неограниченно переходя из строфы в строфу, то возникло бы противоречие между метрическим и синтактико-семантическим членением текста, которое мешало бы правильному восприятию стиха ».[2]

Разумеется, это верно — но верно только в принципе. Строфа отличается повышенной устойчивостью, большей, чем устойчивость малых ритмических элементов, — стиха или, скажем, полустишия. Однако утверждение, что « противоречие между метрическим и синтактико-семантическим членением текста » « мешало бы правильному восприятию стиха », действительно лишь для поэзии классической. В XX веке именно это противоречие широко используется как средство яркой экспрессии : оно не *мешает*, а, как всякое противоречие поэтической формы (« конфликт »), становится могущественным фактором художественной выразительности ; оно накладывается на инерцию читательского восприятия и создает резкий эффект неожиданности, психологического взрыва. Здесь действует и тот психологический закон, о котором пишет А. Н. Колмогоров в связи с соотношением метра и ритмических вариаций у Цветаевой : « Метр воспринимается типичным читателем как новый. Перед читателем не ставится задача *вспомнить* уже знакомый метр и воспринимать данное стихотворение в окружении неизбежно возникающих в таком случае ассоциаций. Вместо этого предполагается, что читатель после нескольких первых стихов услышит наличие в них некоторой новой для него закономерности и будет вовлечен в постепенное все более тонкое овладевание ею[3] ».

Ю. В. Воробьев произвел подсчет на материале английского стиха : он взял 600 строф, от четверостишия до десятистишия, всего 3900 стихотворных строк, (по сто строф каждого типа), и установил, что « ...средний показатель единообразия интонационных

1. Ю. В. Воробьев. **Некоторые особенности синтаксиса строфического стиха.** В кн. : **Вопросы романо-германской филологии.** Ученые записки I-го МГПИИЯ, т. 46, М., 1968, стр. 293-294.

2. Ю. В. Воробьев. **Некоторые особенности строфики в английской поэзии XVIII и XIX веков.** Автореферат кандид. диссертации. М., 1968, стр. 14.

3. А. Н. Колмогоров. **Пример изучения метра и его ритмических вариантов.** В кн. : **Теория стиха,** Л., « Наука », 1968, стр. 146.

концовок оказался равным 94,6 % »[1]. Он ссылается также на данные польского стиховеда Л. Пшиловской, которая пришла к выводу, что конец строфы совпадает с концом предложения в 97 — 100% случаев[2].

В России к середине XVIII века создалась устойчивая строфическая традиция. Действительно, у весьма приверженного к строфам Г. Державина переброс из строфы в строфу — случай редчайший и необычайно выразительный.

Для Державина характерен особый тип конфликта между строфой и синтаксисом, — у него, как пишет И. З. Серман, « междустрофическая связь раздвигала рамки периода за пределы одной строфы, создавая надстрофическое единство, увеличивая объем тех словесных масс, из которых строилось одическое здание »[3]. В самом деле, в прославленной оде **На смерть кн. Мещерского** (1779-1783) строфа завершенная, подчиненная твердой рифмической схеме a **B** a **B** c **D D** c ; но период ломает строфу, вырывается за ее пределы — как в 6 и 7 строфах :

Утехи, радость и любовь
Где купно с здравием блистали,
У всех там цепенеет кровь
И дух мятется от печали.
Где стол был яств, там гроб стоит ;
Где пиршеств раздавались клики,
Надгробные там воют лики,
И бледна смерть на всех глядит.

Глядит на всех — и на царей,
Кому в державу тесны миры ;
Глядит на пышных богачей,
Что в злате и сребре кумиры ;
Глядит на прелесть и красы,
Глядит на разум возвышенный,
Глядит на силы дерзновенны,
И точит лезвие косы.

Последнее слово строфы 6 — *глядит* — подхвачено строфой 7 и становится ее организующим началом, — анафорой, повторенной

1. Ю. В. Воробьев. **Некоторые особенности строфики в английской поэзии XVIII и XIX веков.**
2. Л. Пшиловска. **Строфа и непрерывный стих.** В кн. : **Поэтика,** т. 2, Варшава, 1966, стр. 334.
3. И. Серман. **Гаврила Романович Державин.** Л., 1968, стр. 85-86.

пятикратно. Строфа 7 не обладает синтаксической самостоятельностью — она объединяется с предшествующей, образуя обширное « надстрофическое единство », которое экспрессивно само по себе, на фоне замкнутых строф оды. Впрочем, Державин именно в этой открытости строфы видел одну из жанровых особенностей оды : « Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды, — писал он, — а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в последующие строфы ». Так, в оде **Фелица** (1782) строфы 6, 7, 8, 9 и 10 начинаются с одной и той же анафоры *или : Или в пиру я пребогатом..., Или средь рощицы прекрасной..., Или великолепным цугом..., Или му́зыкой и певцами..., Иль, сидя дома, я прокажу... ;* это же *или* повторяется и внутри строф, — например, в строфе 9 :

Или му́зыкой и певцами,
Органом и волынкой вдруг,
Или кулачными бойцами
И пляской веселю мой дух ;
Или, о всех делах заботу
Оставя, езжу на охоту
И забавляюсь лаем псов ;
Или над невскими брегами
Я тешусь по ночам рогами
И греблей удалых гребцов.

Поверх одической строфы из десяти стихов (**AbAbCCdEEd**) развертывается синтаксический период, охватывающий 60 стихов и таким образом преодолевающий динамикой синтаксиса строфическую статику ; замкнутость строфы и открытость синтаксиса, статика строфы и динамичность фразы — таков конфликт поэтической формы у Державина, данный нам в непосредственном физическом ощущении.

В дальнейшем развитии русской поэзии этот конфликт заостряется и углубляется. У Пушкина в **Домике в Коломне** строфы-октавы подчеркнуто самостоятельны, — они намеренно поданы как маленькие главы, потому Пушкин и снабжает каждую строфу порядковой римской цифрой : нумерация строф — наиболее веское обозначение их завершенности. И все же в **Домике в Коломне** на 40 октав три случая enjambement. В процентном смысле — мало, на фоне же самостоятельности октав эти переносы настолько выразительны, что именно они определяют интонацию поэмы. Вот, например, как переходят друг в друга октавы XVIII и XIX :

XVIII

Зимою ставни закрывались рано,
Но летом до ночи растворено
Все было в доме. Бледная Диана
Глядела долго девушке в окно.
(Без этого ни одного романа
Не обойдется ; так заведено !)
Бывало, мать давным-давно храпела,
А дочка — на луну еще смотрела

XIX

И слушала мяуканье котов
По чердакам, свиданий знак нескромный,
Да стражей дальний крик, да бой часов —
И только. Ночь над мирною Коломной
Тиха отменно. Редко из домов
Мелькнут две тени. Сердце девы томной
Ей слышать было можно, как оно
В упругое толкалось полотно.

Экспрессия переноса здесь чрезвычайно усиливается особенно коварным обманом читательского ожидания ; мы подготовлены *бледной Дианой*, глядящей *долго девушке в окно* к сентиментальному продолжению, а получаем — после мнимого конца XVIII октавы — продолжение двусмысленное, даже и вовсе игриво-нескромное. В целом же неожиданность enjambement из октавы в октаву увеличена и структурной особенностью этой строфической формы : она завершается кодой — смежно-рифмованным двустишием, носящим отчетливо концовочный характер. Но ведь октава и вообще требует иного синтаксического движения, чем то, что мы видим в цитированных строфах. Даже шуточная V октава обнаруживает соответствие синтаксиса и строфической конструкции:

V

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем !
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем,
А стихотворец... с кем же равен он ?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

Предложения охватывают по два стиха, и октава распадается на четыре более или менее завершенные синтаксические группы. Последние два стиха подводят итог строфы, интонационно завершая ее. Октавы XVIII и XIX намеренно построены иначе : внутри строфы разрушен всякий синтаксический порядок, уничтожена симметрия ; вводное предложение в скобках, короткие предложения с переносами создают напряженность противоречия, — конфликта между стиховой формой и прозаическим течением речи. Перенос из октавы в октаву — наивысшая точка этой напряженности. Сходное нарушение в строфах XXVIII-XXIX и XXXIV, где диалог разбивается перерывом между октавами :

XXVIII

. . . .
Старушка кличет дочь : « Параша ! » — « Я ! »
— Где взять кухарку ? сведай у соседки,
Не знает ли. Дешевые так редки ». —

XXIX

— Узнаю, маменька ». И вышла вон,
Закутавшись...

Конечно, экспрессия ритмического перебоя возможна лишь на фоне установившейся инерции. Чем сильнее инерция, тем энергичнее выделяется ее нарушение.[1] Чем завершеннее строфа, тем разрушение ее структуры переносом в следующую выразительнее.

В **Евгении Онегине** нарушение строфической цельности — довольно редкое исключение, а все же почти в каждой из восьми глав оно встречается.[2] В главе I — на 60 строф — дважды ; в главе III — на 41 строфу — восемь раз ; в главе IV — на 51 строфу — дважды ; в главе V — на 45 строф — дважды ; в главе VI — на 46 строф — четыре раза ; в главе VII — на 55 строф — один раз ; в главе VIII на 51 строфу — четыре раза. Всего в романе Пушкина на

1. Ср. В. Е. Холшевников. **Перебои ритма** in « Русская советская поэзия и стиховедение », М., 1969, стр. 178.

2. Об этом в статье Г. О. Винокура **Слово и стих в Евгении Онегине.** Сборник **Пушкин**, 1941. См. также у Б. В. Томашевского, **Строфика Пушкина.** В кн. **Пушкин. Исследования и материалы**, т. 2. М.-Л., АН СССР, 1958, стр. 49-213. Перепечатано в кн. этого автора **Стих и язык**, М.-Л., 1959.

Г. Винокур насчитывает в **Евгении Онегине** 11, Б. Томашевский 10 переносов из строфу в строфу ; мне кажется, что можно число подобных нарушений увеличить, — читатель увидит ниже, на каком основании.

389 строф таких нарушений 23. Следовательно, соотношение в целом такое : 343 замкнутые, синтаксически завершенные строфы — и 23 нарушения, то есть 46 открытых строф, переходящих друг в друга ; это составляет — по общему числу строф в « Онегине » — 10,5%. Конечно, немного. Но благодаря регулярности строфического ритма перебои такого рода сильно впечатляют.

Они, эти перебои, различны как по структуре, так и по интенсивности. Чаще всего соседние строфы связываются диалогом (I, 36-37 ; III, 1-3, 17-18-19-20, 24-25 ; IV, 48-49 ; V, 44-45 ; VII, 46-47 ; VIII, 8-9, 17-18), иногда непрерывностью авторской речи (VI, 6-7, 9-10, 30-31, 42-43 ; VIII, 15-16, 50-51), непрерывностью прямой или воображаемой прямой речи (I, 57-58), и, наконец, резкими синтаксическими переносами внутри авторского повествования, маркирующими внезапность сюжетных сдвигов, неожиданность событий (III, 7-8, 38-39 ; IV, 32-33). Эти переносы наиболее выразительны. Первый из них отмечает тот миг, когда Татьяна, давно подготовленная к любви, *внезапно* ощутила ее — влюбилась в Онегина. Длинная предшествующая двучленная фраза медлительно рассказывает о душевном состоянии девушки :

VII

. . . .
Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой ;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь ;
Душа ждала... кого-нибудь,

VIII

И дождалась...

Второй отмечает психологический шок, испытанный Татьяной, когда она узнала о приезде Онегина, которому уже написала письмо с признаньем в любви, — этот перенос из строфы в строфу представляет собой кульминацию череды переносов из стиха в стих и ряда отрывистых, динамичных предложений :

XXXVIII

И между тем душа в ней ныла,
И слез был полон томный взор.
Вдруг топот !... кровь ее застыла.

Вот ближе ! скачут... и на двор
Евгений ! « Ах ! » — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит ; взглянуть назад
Не смеет ; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...
« Здесь он ! здесь Евгений !
О боже ! что подумал он ! »
. . . .

Не будем сейчас останавливаться на дотошной характеристике всех типов строфических переносов в **Онегине**, — заметим лишь тот, который появляется в диалоге Онегина с князем в главе VIII и фиксирует драматический момент вспыхнувшей в Онегине нежданной страсти к прежде немилой ему деревенской мечтательной Татьяне :

XVII

. . . .
« Скажи мне, князь, не знаешь ты,
Кто там в малиновом берете
С послом испанским говорит ? »
Князь на Онегина глядит.
— Ага ! Давно ж ты не был в свете.
Постой, тебя представлю я. —
« Да кто ж она ? » — Жена моя.

XVIII

« Так ты женат ! Не знал я ране !
Давно ли ? » — Около двух лет. —
« На ком ? » — На Лариной. — « Татьяне ! »
— Ты ей знаком ? — « Я им сосед ».
— О, так пойдем же...

Это перенос особого рода : светский разговор, кажущийся незначительным, прозаическим, наподобие других разговоров в **Онегине**, ломающих ритм строф, на самом деле — по крайней мере со стороны одного из собеседников — полон напряженной содержательности (ср. игру местоимений в удивительной по лаконизму строке — *Ты ей знаком ? « Я им сосед »*). Пауза между строфами воспринимается как естественное молчание ошеломленного Онегина : *« Жена моя »* (пауза) — *« Так ты женат !... »*

Лермонтов не только заимствовал у Пушкина онегинскую строфу и использовал ее в **Тамбовской казначейше** (1836) — он продолжил и разработку экспрессивных возможностей межстрофических связей. В названной поэме из 53 строф перенос содержится лишь в одной, — но он тем ярче и образнее :

LI

Недолго битва продолжалась ;
Улан отчаянно играл ;
Над стариком судьба смеялась —
И жребий выпал... час настал...
Тогда Авдотья Николавна,
Встав с кресел, медленно и плавно
К столу в молчанье подошла —
Но только цвет ее чела
Был страшно бледен ; обомлела
Толпа, — все ждут чего-нибудь —
Упреков, жалоб, слез — ничуть !
Она на мужа посмотрела
И бросила ему в лицо
Свое венчальное кольцо —

LII

И в обморок.

Статистика в искусстве помогает редко : да, это всего лишь — одна строфа из пятидесяти трех, то есть менее двух процентов. Между тем, синтаксическая завершенность предшествующих пятидесяти строф стилистически нейтральна, тогда как перенос в строфе LI взрывается, как бомба, именно благодаря ритмической инерции, возникшей в лермонтовском тексте, и означает драматическую кульминацию повествования.

В поэзии XX века конфликт « строфа — синтаксис » приобрел особо важное значение и, прежде всего, в творчестве того поэта,

который довел до крайнего предела большинство конфликтов поэтической формы — у М. Цветаевой.

Рассмотрим с этой точки зрения одно из высших достижений Цветаевой, ее **Поэму Конца** (1924) [1].

В **Поэме Конца** 14 главок, рассказывающих о разрыве женщины с любимым. Из 179 строф, составляющих поэму, 60 — одна треть — содержат переносы, разрушающие синтаксическую целостность строф, главным образом четверостиший. Здесь переносы — существеннейший структурный элемент произведения, чередующийся с другими элементами : в каждой главке — собственная доминанта.

Так, в главке 1 пятикратно повторено слово *преувеличенно*. Оно характеризует мужчину, которого любит лирическая героиня, в поведении которого она вместо искренности любящего теперь видит подчеркнутую, деланную учтивость : *Преувеличенно плавен/ Шляпы взлет. ...Преувеличенно низок / Был поклон.* Затем этот эпитет переносится на окружающий мир : *Преувеличенно нуден / Взвыл гудок... Преувеличенность жизни / В смертный час... Преувеличенно, то есть : / Во весь рост.* В центре главки 2 слово *дом* : у героини нет дома, и упоминание о нем кажется ей пыткой. Главка 3 — движение бок о бок с недавно еще близким человеком по набережной, вдоль воды. Если структурным центром первых двух главок были слова *преувеличенно* и *дом*, то здесь центром оказывается перенос — каждый раз одного слова — в следующую строфу :

Воды — стальная полоса
Мертвецкого оттенка —
Держусь, как нотного листа
Певица, края стенки —

Слепец... Обратно не отдашь ?
Нет ? Наклонюсь — услышишь ?
Всеутолительницы жажд
Держусь, как края крыши

Лунатик...
Но не от реки
Дрожь — рождена наядой !

1. О ритмической структуре **Поэмы Конца** см. две превосходные, дополняющие друг друга статьи в кн. : **Теория стиха, Л.**, « Наука », 1968 : А. Н. Колмогоров, **Пример изучения метра и его ритмических вариантов** (стр. 145-167) ; В. В. Иванов, **Метр и ритм в « Поэме Конца » М. Цветаевой** (стр. 168-201).

Реки держаться, как руки,
Когда любимый рядом —

И верен...
Мертвые верны.
Да, но не всем в каморке...
Смерть с левой, с правой стороны —
Ты. Правый бок как мертвый.

Преодоление строфы синтаксисом получает известную регулярность : перебой ритма носит сам по себе ритмический характер и становится новой формой усложненного ритма. Взрыв цельности строфы неизменно становится у Цветаевой образом трагедии ; ведь и здесь в резких переносах обнаруживается мысль о самоубийстве, — впрочем, мысль преодоленная : строфа потрясена, но сохраняет свою ритмическую функцию, и даже, как уже говорилось, само по себе ее *нарушение становится ритмом*. Аналогично в главке 6, где дан своеобразный диалог : *его* слова перемежаются с *ее* мыслями, которые позднее — начиная с 6 строфы — материализуются в словах, и тогда воображаемый диалог становится реальным :

— Я этого не хотел.
Не этого. (Молча : слушай !
Хотеть, это дело тел,
А мы друг для друга души

Отныне...) — И не сказал.
(Да, в час, когда поезд подан,
Вы женщинам, как бокал,
Печальную честь ухода

Вручаете...) — Может, бред ?
Ослышался ? (Лжец учтивый,
Любовнице как букет
Кровавую честь разрыва

Вручающий...) — Внятно : слог
За слогом, итак — простимся,
Сказали вы ? (Как платок
В час сладостного бесчинства

Уроненный...) — Битвы сей
Вы — Цезарь. (О, выпад наглый !

Противнику — как трофей,
Им отданную же шпагу

Вручать !) — Продолжает. (Звон
В ушах) — Преклоняюсь дважды :
Впервые опережен
В разрыве. — Вы это каждой ?...

В этом диалоге — чередование *его* слов с *ее* мыслями — разрушенная, но и сохраненная строфика материализует расхождение внешнего и внутреннего, кажимости и реальности, формы разговора и его содержания. Здесь строфа — форма, содержание же обнаруживается в движении синтаксиса, становящегося новым, вне- и надстрофическим фактором ритма.

Интенсивность и неожиданность переносов нарастает, отражая рост отчаяния героини. Во второй части главки 12 дважды перебрасывается в следующую строфу односложное, труднопроизносимое существительное *жизнь* ; в соответствии со свойственной Цветаевой системой сопряжений слов по звучанию, *жизнь* и *жить* соотносятся со словом *жид* — ее *жизнь* так же отверженна, как вечный жид Агасфер, как обитатель гетто, как жертва погромов :

За́ городом ! Понимаешь ? За !
Вне ! Перешед вал !
Жизнь, это место, где жить нельзя :
Ев-рейский квартал...

Так не достойнее ль во́ сто крат
Стать вечным жидом ?
Ибо для каждого, кто не гад,
Ев-рейский погром —

Жизнь. Только выкрестами жива !
Иудами вер !
На прокаженные острова !
В ад ! — всюду ! — но не в

Жизнь, — только выкрестов терпит, лишь
Овец — палачу !
Право-на-жительственный свой лист
Но-гами топчу !

Втаптываю ! За Давидов щит —
Месть ! — в месиво тел !
Не упоительно ли, что жид
Жить — нé захотел ? !

Гетто избрáнничества ! Вал и ров.
По-щады не жди !
В сем христианнейшем из миров
Поэты — жиды !

Резкость переносов достигает апогея в строфе, обрывающейся сочетанием *но не в*, чтобы окончить предложение в начале следующей строфы словом *жизнь*.

Конфликт « строфа — синтаксис » у Цветаевой становится материализацией более общего противоречия : кажущейся гармонии и реального уродства, дисгармоничности бытия. Внешней статичности — и бешеной внутренней динамики. Высказанного слова — и неформулированной, утаенной, но от того не менее реальной мысли.

Конфликт четвертый : метр — ритм

Вопрос, подлежаший обсуждению в этом разделе, более других изучался в теоретической литературе, он же — и самый спорный. Соотношение метра и ритма было в свое время рассмотрено Андреем Белым, позднее о нем писали, развивая или оспаривая идею А. Белого, Б. В. Томашевский, В. Жирмунский, Р. Якобсон, К. Тарановский, А. Колмогоров, В. Иванов, Б. Бухштаб. Не будем вдаваться в детали споров, — для наших целей они существенного значения не имеют. Нас вполне удовлетворяет формулировка Андрея Белого (пусть даже она несколько метафорична), данная в предисловии к сборнику **После разлуки** (1922) : « Метр — механизм, а ритм — организация стиха »[1]. Метр, видимо, есть то общее, что существует в правильных равносложных тонических размерах независимо от ритмических вариаций и что отчетливо выявляется посредством скандовки. Метр — композиционная схема соотношения ударных и неударных слогов в стихе, — именно схема, а не реальная последовательность слогов. Под метром издавна понимают отвлеченную систему, которая может приобретать различные индивидуальные воплощения, подобно тому, как, по учению

1. Андрей Белый. **Стихотворения и поэмы.** М.-Л., 1966, стр. 547.

Соссюра, язык (langage) воплощается в реально функционирующей речи, и любые индивидуальные особенности речи (parole) не ставят под сомнение существование языка как системы. Разумеется, ритм богаче метра, – но ведь и явление всегда богаче сущности.

В работе 1923 года **О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским** Р. Якобсон выдвинул мысль о том, что стих представляет собой « организованное насилие над языком »; эту теорию оспаривали Н. С. Трубецкой и В. М. Жирмунский[1]. Так, В. М. Жирмунский указывает на зависимость форм стихосложения от национальной специфики языкового материала и на диалектическое взаимодействие между языком и формами стиха. С этим нельзя не согласиться, а все же в « теории насилия » есть доля справедливости, хотя самое слово « насилие » излишне радикально. Лучше, пожалуй, говорить не о « насилии » над языком, а о конфликте между привычными произносительными нормами и тем произношением слова, которого требует стих.

Гарун бежал быстрее лани,
Быстрей, чем заяц от орла ;
Бежал он в страхе с поля брани,
Где кровь черкесская текла.

Первый стих « горской легенды » Лермонтова **Беглец** (1839) не деформирует фонетического облика каждого из четырех составляющих его слов *(Гарун бежал быстрее лани...)* и читатель сразу получает метрическую схему четырехстопного ямба, которая остается в его памяти как исходный ритмический момент. Но уже второй стих содержит пиррихий — метрическая схема реализуется не до конца, она лишь подразумевается, она продолжается как инерция *(Быстрей, чем заяц от орла)*; на предлоге *от* ударения нет и по языковым законам в этом словосочетании не может быть. В следующих двух стихах — то же соотношение :

Бежал он в страхе с поля брани,
Где кровь черкесская текла.

В тексте **Беглеца** чередуются полноударные стихи четырехстопного ямба и стихи, содержащие пиррихии, приходящиеся главным образом на третью стопу. Согласно подсчетам К. Тарановского, в XIX веке 63,7% стихов четырехстопного ямба

1. В. М. Жирмунский. **О национальных формах ямбического стиха.** В кн. : **Теория стиха**, Л., « Наука », 1968, стр. 8-9.

содержат один пиррихий, то есть являются трехударными, а из этих пиррихиев 54% приходится на третью стопу[1].

Б. Я. Бухштаб, исходя из этих данных и преобразуя терминологию Б. В. Томашевского, считает более верным видеть в основе структуры русского стиха « альтернирующий ритм » и рассматривает ритм полноударный как частный случай последнего. Конечно, ритм « альтернирующий » (в бухштабовском смысле — термин не слишком удачен) количественно преобладает, — необходимость пиррихиев в русском стихе, пользующемся словами, понимал еще Тредиаковский, писавший в 1752 году : « Стопы наибольше употребляемые в нашем стихосложении : хорей и иамб. За обе сии стопы повсюду, выключая некие места в некоторых стихах, о чем ниже, полагается стопа пиррихий, состоящий из двух складов кратких, без чего ни единого нашего стиха составить не можно. ... Вольность такая есть необходима ради наших многосложных слов, без которых невозможно будет, почитай, и одного стиха сложить »[2]. Однако количественное преобладание пиррихированных стихов ни в какой мере не отменяет стопнометрической структуры русского классического стиха. Игнорирование этой структуры влечет за собой снятие одного из существенных конфликтов поэтической формы. Довод Б. Я. Бухштаба логически несостоятелен; он утверждает : « ...по законам соотношения абстрактного и конкретного, общего и частного, метр не может воплощаться в ритме не полностью : в ритме может быть то, чего нет в метре, но в метре не может быть того, чего нет в ритме ; в частности, в метре не может быть обязательной полноударности, если ее нет в ритме »[3]. В метре и нет обязательной полноударности, — в нем есть лишь неподвижная, отвлеченная схема, « решетка » регулярно чередующихся ударных и неударных слогов. Так в системе языка существуют грамматические правила, отражающие некие объективные, абстрактные закономерности, которые могут более или менее систематически нарушаться в речевой или, скажем, индивидуально-поэтической практике (ср. у Лермонтова : « Из пламя и света рожденное слово » — вместо « из пламени »). Разумеется, в языке есть правила, которые могут нарушаться в речи — значит ли это, что « по законам соотношения абстрактного и конкретного, общего и частного » язык не может воплощаться в речи не полностью ?

1. Проценты вычислены Б. Я. Бухштабом на основе таблиц К. Тарановского в его кн.: **Руски дводелни ритмови**, Београд, 1963. См. Б. Я. Бухштаб, **О структуре русского классического стиха.** В кн. : **Труды по знаковым системам**, IV, Тарту, 1969, стр. 389.

2. **Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василия Тредиаковского.** СПб., 1752, стр. 156-178.

3. Б. Я. Бухштаб, цит. соч., стр. 393.

Откуда Б. Я. Бухштаб взял закон, согласно которому абстрактное и общее непременно должны воплощаться в конкретном и частном — полностью ? « Полное воплощение » привело бы к тому, что абстрактное отождествилось бы с конкретным, слилось с ним. Язык превратился бы без остатка в речь, стал бы речью. Метр не может и никак не должен полностью воплотиться в ритме, ибо ритм есть реальное бытие метра, рождающееся из соединения отвлеченной метрической схемы с материалом поэзии — со словом, с живой речью. А то, что метрическая сетка, статистическая решетка метра внеположена речи — это реальный историко-литературный факт, который отрицать нельзя.

Тредиаковский основывал необходимость пиррихия, исходя из особенностей русского языка с его многосложными словами. Понятно, что на первых порах пиррихий и был нейтральным элементом стиха, своеобразным компромиссом между метром и словесным материалом, или, как говорил Сумароков, « вольностью » поэта — « Длина слов наших извиняет писателя во употреблении пиррихиев »[1]. « Извиняет » — это слово характерно для эстетики классицизма. С развитием русской поэзии пиррихий перестал быть случайностью — как и все элементы стиха, он проникается образностью, семантизируется. Известно, что Ломоносов первоначально стремился обходиться без пиррихиев и писал свои оды полноударными стихами. Но и в этих его опытах В. М. Жирмунский склонен видеть не только реализацию теории, но и художественный смысл : « Как одописец, Ломоносов пытался сначала следовать своему « трудному » учению, что, может быть, отчасти оправдывалось и эстетически тем, что монотонный, равномерно поступательный ритм его « чистых » ямбов хорошо подходил к торжественно возвышенному стилю его торжественных од »[2]. В. М. Жирмунский, однако, показывает, как уже во второй половине 40-х годов Ломоносов — в результате « сопротивления материала » — пришел к « ритмическому освобождению русского ямба..., своеобразие которого развилось из взаимодействия традиционной метрической модели с особенностями его родного языка »[3]. « Освобождение » ямба и других метрических форм не привело, однако, к снятию конфликта.

Метроно́м, отбивающий регулярные ударения, отделенные друг от друга равновеликими паузами, и живущий в сознании

1. **Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... А. П. Сумарокова**, 1781, т. X, стр. 55.

2. В. М. Жирмунский. **О национальных формах ямбического стиха.** Цит. изд., стр. 18.

3. В. М. Жирмунский, там же, стр. 21.

читателя стихов — такова основа поэтического метра. Этот метроном абстрактен, он ни в какой степени не зависит от значений или звучаний слов, — он образует неподвижную решетку, статистическую композиционную схему стиха, которая и реальна — в интуитивном задании, в отвлеченном ощущении чистой звуковой формы, — и, в то же время, нереальна, ибо не существует. Реальность метра — ритм. Но и ритм сам по себе не существует, — его реальность в словах, обладающих звуковой материей и смыслом. Значит, метр осуществляется в ритме, ритм же — в словах. Ритм относится к метру, как слова — к ритму. Но и слова в стихе не существуют вне метрической сетки, положенной в основу их соединений. Возникает диалектическая взаимосвязь реального и ирреального, отвлеченного и конкретного. Метр и ритм, ритм и слово соотносятся как содержание и форма, как смысл и звук. Сознание читателя воспринимает ритмическое многообразие стихотворения как результат столкновения противоположных начал : неподвижного, обязательного, механического с одной стороны, — динамичного, свободного, органически живого с другой. Метрическая схема дана как начало надиндивидуальное, безусловно закономерное ; ритмическое осуществление вносит стихию индивидуального открытия, случайно-хаотического, неупорядоченного. Метр описать легко, — для любого классического стихотворения достаточно привести схему чередования ударных и неударных слогов первого стиха или первой строфы. Ритм описать труднее — нужно последовательно охарактеризовать структуру одного стиха за другим, от начала стихотворения до самого конца. Закон метра выражается простой формулой ; закономерность ритмического движения вещи каждый раз определяется на основании различных факторов, и каждый раз она своеобразна и непредсказуема.

Метрических формул мало ; если ограничиваться — в данном случае — классическим стихом, это : 1) пять размеров русского стиха, — два двусложных (хорей, ямб) и три трехсложных (дактиль, амфибрахий, анапест), 2) по пять вариантов стопности для каждого размера (от двух- до шестистопного стиха ; стихи сверх шести стоп встречаются, но как редкое исключение) ; итого — двадцать пять метрических форм. Выходя за пределы метрики в первоначальном смысле слова, присоединим сюда различные сочетания : например, шестистопный хорей с трехстопным, пятистопный ямб с двухстопным хореем, и т. д. Впрочем, соединение разных размеров в пределах одной строфы тоже встречается не часто. Даже в таком расширенном понимании метрических формул русского стиха никак не более полусотни. Ритмических же вариантов неисчислимое множество ; конечной величины их, вероятно, и определить нельзя.

Итак : неподвижное и динамичное, механическое и органически живое, надличное и индивидуальное — вот те противоположности, которые вступают в конфликт на рассматриваемом уровне поэтической формы.

Впрочем, это и так, и не так. Ритмическое движение стиха стихийно и случайно лишь по сравнению с метрической его основой, легко поддающейся формализации. Метр выразим в категориях количественных, и лишь в этом отношении он кажется более закономерным, чем ритм, который подчинен закономерности более высокого порядка. Эта закономерность неопределима вне факторов, выходящих за пределы механических чередований : ее можно установить, лишь привлекая к рассмотрению все элементы поэтической семантики и фонетики, ибо ритм осуществляется в словах — звучащих и значимых.

Рассмотрим с этой точки зрения сравнительно простой пример классического стихотворения — **Метель** П. Вяземского (из цикла **Зимние карикатуры**, 1828) :

День светит ; вдруг не видно зги,
Вдруг ветер налетел размахом,
Степь поднялася мокрым прахом
И завивается в круги.

Снег сверху бьет, снег веет снизу,
Нет воздуха, небес, земли ;
На землю облака сошли,
На день насунув ночи ризу.

Шторм сухопутный : тьма и страх !
Компас не в помощь, ни кормило :
Чутье заглохло и застыло
И в ямщике, и в лошадях.

Тут выскочит проказник леший,
Ему раздолье в кутерьме :
То огонек блеснет во тьме,
То перейдет дорогу пеший.

Там колокольчик где-то бряк,
Тут добрый человек аукнет,
То кто-нибудь в ворота стукнет,
То слышен лай дворных собак.

Пойдешь вперед, поищешь сбоку —
Все глушь, да снег, да мерзлый пар.

И Божий мир стал снежный шар,
Где как ни шаришь, все без проку.

Тут к лошадям косматый враг
Кувыркнется с поклоном в ноги,
И в полночь самую с дороги
Кибитка на бок — и в овраг.

Ночлег и тихий и с простором :
Тут тараканам не залезть,
И разве волк ночным дозором
Придет проведать — кто тут есть ?

Метр стихотворения объединяет его с большинством произведений русской классической поэзии — четырехстопный ямб (образующий четверостишие с обхватной рифмой по схеме **а В В а ; С d d С ; е F F е** и т. д.). Но ритм весьма своеобразен и заслуживает описания.

Первая же строфа содержит многочисленные сдвиги ударений: там, где они по метрической схеме не предусмотрены, они не только появляются, но и приобретают большую силу ; на схемных же местах их зачастую нет. Отягчающие стих, сверхсхемные акценты на первых словах трех стихов : **День** *светит...*, **Вдруг** *ветер...*, **Степь** *поднялася...* В результате сталкиваются друг с другом ударные слоги : *День — све..., Вдруг — ве...* В третьем стихе создается еще более неожиданный эффект ; начальная стопа ямбического стиха заменена хореической, после которой идет ямб : *Сте́пь подняла́ся...*

´ — — ´ —

Смысловое содержание этой строфы — ошеломляющая неожиданность, с которой на путников налетела метель. Сделаем сразу оговорку : никакие путники в стихотворении Вяземского не названы, в нем вообще нет субъекта, оно безличное, и рассказчик обнаруживает свое присутствие лишь в глаголах второго лица — *пойдешь, поищешь, шаришь* ; это связано с образным миром стихотворения : непроглядный хаос мокрого снега и тьмы, в котором не видно ничего — ни пейзажа, ни человека.

Итак — неожиданность. Она сказывается в каждом слове первых строк, в каждой конструкции, начиная со странного эллиптического предложения : *...вдруг не видно зги* (ср. : « вдруг не стало видно ни зги ») ; то же и во втором стихе : *Вдруг ветер налетел размахом...*, и в метафоре третьего : *Степь поднялася мокрым*

прахом... Нагромождение коротких, в большинстве сжатых, перечислительных предложений, содержащих повторы и параллелизмы, усиливает ощущение хаоса : *Снег сверху бьет, снег веет снизу, Нет воздуха, небес, земли..., Шторм сухопутный : тьма и страх ! Компас не в помощь, ни кормило..., Пойдешь вперед, поищешь сбоку — Все глушь, да снег...* Хаос обнаруживается даже в неожиданных звуковых перекличках слов-метафор, образный смысл которых намеренно неотчетлив :

И Божий мир стал снежный шар,
Где как ни шаришь, все без проку.

Образуется цепочка звучаний, предвещающая поэтические открытия XX века : **мир** — **шар** — **шар***ишь* (но также и *Бо***ж***ий — сне***ж***ный*) . Другие звуковые цепочки — в строфах 1 и 2 : *День светит... ветер... Снег сверху... снег веет... Нет...небес... На день насунув ночи...* Столь же выразительно и нагнетение однородных предложений (в строфах 4 и 5) , которые все начинаются с односложных слов на *т : тут, то, там, тут, то, то :*

Тут выскочит...
То огонек...
То перейдет...
Там колокольчик...
Тут добрый человек...
То кто-нибудь...
То слышен лай...

Этот ряд подхвачен и продолжен в двух последних строфах :

Тут к лошадям косматый враг
Кувыркнется...
Тут тараканам не залезть...
...Кто тут есть ?

Образ хаоса усилен еще вторгающимися в текст просторечными или разговорными словами и оборотами, которые не подготовлены лексической системой стихотворения, а в первом случае такое слово даже резко противоречит своему близкому окружению : *На день* **насунув** *ночи* **ризу**, *где-то бряк, ...все без проку, кувыркнется.* Сочетание *насунув* с *ризой ночи* — пример хаоса стилистического, передающего хаос природы ; это, так сказать, « метель слов ».

Ритмическая структура приобретает яркую экспрессивность, если воспринимать ее в сочетании со всеми этими элементами стихотворения. В ней тоже преобладает принцип ошеломительной неожиданности и хаоса. Вернемся к строфе 1, — вот ее схема :

´ ´ – ´ – ´ – ´
´ ´ – ° – ´ – ´ –
´ ° – ´ – ´ – ´ –
– ° – ´ – ° – ´

Ямб до такой степени обезображен дополнительными и могучими ударениями на первых слогах трех стихов подряд, и пиррихиями, которых в четвертом два, что он, кажется, вообще перестает быть похожим на ямб. Особый смысл приобретает тот факт, что все четыре стиха совершенно различны : пестрота звучаний и темпов поддерживает общую образно-смысловую систему стихотворения. Нарушение ямбической закономерности достигает высшей точки в начале строфы 2, которая в схеме выглядит так :

´ ´ – ´ ´ ´ – ´ –
´ ´ – ° – ´ – ´
– ´ – ° – ´ – ´
– ´ – ´ – ´ – ´ –

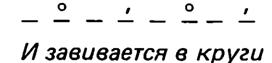
Первый стих этой строфы — единственный в своем роде : он содержит два сверхсхемных ударения, отягчающих первую и третью стопы ; образуются небывалые скопления ударений, — такие через сто лет будет себе позволять Маяковский, — впрочем, уже отбросив принцип силлабо-тонического метра (ср. : *Дней бык пег... Наш бог бег...*). Каждое из несущих акцент односложных слов и соседствующих с ним двусложных с ударением на первом слоге — произносится не слитно, в динамике речевого потока, а чуть ли не выкрикивается отдельно — между словами возникают паузы :

Снег / сверху бьет,// снег / веет снизу, ///
Нет / воздуха, небес, земли... ////

Образуются, как видим, паузы четырех степеней : первая, наименее интенсивная, но необходимая — между сталкивающимися ударными слогами (/) ; вторая — в центре стиха, между двумя параллельными конструкциями (//) ; третья — в конце первого (///), четвертая — в конце второго стиха (////), где —

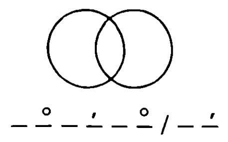
в большинстве строф — кончается и фраза. Система пауз и их взаиморасположение способствуют образованию общей ритмической картины.

Ритм вместе с иными компонентами стихотворения творит его образный мир, его содержание. Он приобретает смысл, как только выявляется закономерность, которой он подчиняется. В рассматриваемом стихотворении ритмические формы несут вполне определенное образное задание : они воплощают идею внезапности, переходящей в хаос. Но этого мало : ритм выполняет еще и другие изобразительные функции. Так, последний стих строфы 1, содержащий два симметричных пиррихия в первой и третьей стопах, материализует словесное содержание стиха — он как бы образует два соприкасающихся звуковых круга :



И завивается в круги

Словораздел находится не посередине стиха, а заходит на вторую его половину : это тоже образно-содержательно ; ведь « круги », которые поднимает ветер, не отделены друг от друга, они схлестываются, перекрываются ; получается такой рисунок :



Здесь косой чертой отмечен словораздел после « завивается ».

Характерно, что этот симметричный, образующий сцепляющиеся круги стих сменяется первым стихом строфы 2, который, как мы видели, состоит из шести коротких слов и содержит шесть громоздящихся друг на друга ударений — он воспринимается как своеобразная ритмическая антитеза предыдущему. Поставим схемы обоих стихов рядом :

4. – $\overset{\circ}{-}$ – $\overset{\prime}{-}$ – $\overset{\circ}{-}$ / – $\overset{\prime}{-}$

5. $\overset{\prime}{-}$ / $\overset{\prime}{-}$ – $\overset{\prime}{-}$ // $\overset{\prime}{-}$ / $\overset{\prime}{-}$ – $\overset{\prime}{-}$ –

Эти схемы глубоко различны. И все же выразительность ритмического перелома от одного стиха к другому определяется именно тем, что и тот, и другой являются стихами четырехстопного ямба. Энергия ритмических вариаций основана на тождестве метрической схемы. Последняя не исчезает ; на протяжении всего стихотворения она остается инвариантом, — как бы ни сдвигались

ударения, ни трансформировался темп, ни перемещались паузы, ни менялась интонация. Незыблемое и переменное, статическое и динамичное — постоянное противопоставление этих начал формирует напряженность стихотворения.

Однако русский стих обладает еще и трехсложными метрическими формами, с которыми — на протяжении всего XIX века — дело обстояло иначе. Традиция сложилась так, что дактиль, амфибрахий и анапест употреблялись без пиррихиев, так что единственной формой ритмического обогащения метра могли служить сверхсхемные ударения, встречавшиеся, впрочем, редко.

Ритмически изобретательный Вяземский, редко прибегавший к трехсложникам, написал двухстопным анапестом стихотворение **Палестина** (1850 ?), где нет и тени того интонационного напряжения, которое мы наблюдали в **Метели**, — неподвижная метрическая решетка не имеет в качестве ощутимого противовеса подвижной энергии ритма. Вот две строфы, в которых говорится о верблюде, движущемся по палестинской пустыне :

Ладия и телега
Беспромышленных стран,
Он идет до ночлега,
Вслед за ним караван
Иль, бурнусом обвитый,
На верблюде верхом
Бедуин сановитый,
Знойно смуглый лицом.

Словно зыбью качаясь,
Он торчит и плывет,
На ходу подаваясь
То назад, то вперед.
Иль промчит кобылица
Шейха с длинным ружьем,
Иль кружится, как птица,
Под лихим седоком.

Образное содержание этих строк поддерживается синтаксическими построениями, расположением словоразделов, звукописью, внутренней рифмовкой (*Иль кружится, как птица, Под лихим седоком* — ср. здесь и функцию внутреннего созвучия, и словоразделы — один раз на женском, другой раз на мужском окончании :

— — —́ — / — —́ —
— — —́ / — — —́).

Но ритмические средства как таковые в движении образности не участвуют — конфликт на данном уровне не возникает. Разумеется, талантливые поэты умели компенсировать этот ущерб, а все же трехсложные размеры отличались в XIX веке известным однообразием, напевной ровностью ; так в романсе различные куплеты исполняются на один мотив.

Уже в конце XIX века — после Некрасова — поэты искали путей преодоления « метричности » трехсложных размеров. Одним из них, и весьма эффективным, стали дольники, широко распространившиеся в начале XX века. Дольники оказались формой, позволившей снять заунывность слишком регулярных метров — посредством варьирования числа неударных слогов между ударными и в анакрузе. Таков, например, ритм в строках, открывающих маленькую поэму Анны Ахматовой **Путем всея земли** (1940):

Прямо под ноги пулям,
Расталкивая года,
По январям и июлям
Я проберусь туда...
Никто не увидит ранку,
Крик не услышит мой,
Меня, китежанку,
Позвали домой...

Сопоставив эти стихи с цитированной **Палестиной** Вяземского, убедимся в художественном своеобразии их интонационного движения. Первый стих — регулярный двухстопный анапест, как у Вяземского (хотя и с отягченным первым слогом — но и у Вяземского так) :

Словно зыбью качаясь...
Прямо под ноги пулям...

Но дальше ритм другой ; сохраняется два ударения в стихе, число же неударных меняется :

Расталкивая года

— —́ — — — — —́

вместо :

— — —́ — — —́

и каждый стих приобретает собственную конфигурацию, не выходя, однако, за установленные пределы двухударника.

Таков один из путей создания ритмической напряженности на основе трехсложных размеров. Другой — введение в трехсложники трибрахия, который — на фоне их повышенной регулярности — оказывается еще экспрессивнее, чем в хореях и ямбах. Более всего сделано в этом направлении Пастернаком. Тот же двухстопный анапест в его стихотворении **Вакханалия** (1957) звучит и так, как у Вяземского, и совсем иначе ; вот начальные строфы :

Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.
У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.

Лбы молящихся, ризы
И старух шушуны
Свечек пламенем снизу
Слабо озарены.

А на улице вьюга
Все смешала в одно,
И пробиться друг к другу
Никому не дано.

В забываньи бурана
Потонули : тюрьма,
Экскаваторы, краны,
Новостройки, дома.

Клочья репертуара
На афишном столбе
И деревья бульвара
В серебристой резьбе.

В этих двадцати стихах — как и в следующих строфах **Вакханалии** — неуклонно выдерживается метрическая форма двухстопного анапеста с характерным для него равномерным качанием :

— — —́ — — —́ —
— — —́ — — —́

Однако в ровную мелодическую линию вносится обновление — прежде всего многочисленными отягчениями первого, по анапестической схеме безударного, слога. Третий стих у Пастернака — классический стих анапеста : *У Бориса и Глеба,* но следующий за

ним четвертый резко меняет мелодию : *Свет, и служба идет.* По инерции метра надо бы его прочесть, скрадывая самостоятельность и ударность первого слова ; однако и переносом из третьего стиха в четвертый, и окончанием предложения после подлежащего *свет* оно, это подлежащее, энергично выделено, оно несет беззаконный акцент, нарушающий симметрию анапеста. Можно представить себе иную графику — в современной поэзии такие строки часто располагаются столбиком :

У Бориса и Глеба
Свет,
и служба идет.

(Этот графический принцип использован Пастернаком в поэме **Девятьсот пятый год** (1925-1926), написанной тоже анапестом, но пятистопным ; ср. последнюю строфу поэмы :

Было утро.
Простор
Открывался бежавшим героям.
Пресня стлалась пластом,
И, как смятый грозой березняк,
Роем бабьих платков
Мыла
Выступы конного строя
И сдавала
Смирителям
Браунинги на простынях.)

Подобное отягчение первого слога — хотя и различной интенсивности — наблюдаем в стихах :

Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.

. . . .

Лбы молящихся. Ризы
И старух шушуны
Свечек пламенем снизу
Слабо озарены.

Однако в последнем из приводимых стихов автор идет дальше : он отягчает ударением первый слог и одновременно снимает

ударение со схемного места. Вместо

$$_\ _\ \acute{_}\ _\ _\ \acute{_}$$

перед нами такое расположение акцентов :

$$\acute{_}\ _\ _\ _\ _\ \acute{_}$$

Затем следует восемь строк регулярного классического анапеста, который сменяется стихом

Клочья репертуара,

повторяющего ритмическую структуру стиха « Слабо озарены » : снова в одном стихе и отягчение безударного первого слога, и пиррихий. В дальнейшем также следуют друг за другом такие две строфы, в которых говорится о судьбе Марии Стюарт (стихотворение посвящено премьере шиллеровской драмы **Мария Стюарт** в МХАТе, в переводе Б. Пастернака) :

Нипочем вертихвостке
Похождений угар,
И стихи, и подмостки,
И Париж, и Ронсар.

К смерти приговоренной,
Что ей пища и кров,
Рвы, форты, бастионы,
Пламя рефлекторов?

Эти две строфы в ритмическом отношении противоположны : первая строго соблюдает анапест, не выходя за его пределы ; вторая использует все возможные средства для опровержения метра : отягчение первого слога — во всех четырех стихах, пропуск ударения в стихах первом и четвертом, в длинных — пяти- и четырехсложных — словах *приговоренной* и *рефлекторов.*

Б. Пастернак, таким образом, лишает анапест изначальной напевности, придавая ему интонационно-мелодическое многообразие, подчиняя звучание стиха требованиям смысла. Пастернак широко использует художественные ресурсы, таящиеся в конфликте между неподвижностью трехсложного метра и гибкой динамикой ритмических вариаций. Единственное, что мог себе в свое время позволить Вяземский, — это некоторое усиление первого слога (в цитированных стихах **Палестины** : *Знойно смуглый лицом,*

Словно зыбью качаясь, Шейха с длинным ружьем), которое, однако, почти поглощалось метрической инерцией анапеста. Пастернак допускает гораздо большее, — по интонационному богатству он ставит анапест в ряд с хореем и ямбом. Он может порой сообщить ему такие свойства, которые кажутся почти невероятными, — как в начале стихотворения **Женщины в детстве** :

В детстве, я как сейчас еще помню,
Высунешься, бывало, в окно,
В переулке, как в каменоломне,
Под деревьями в полдень темно.

Это — анапест трехстопный. Но как он трансформируется после сдвига ударений — во втором и третьем стихах ! Вместо схемы

— — —́ — — —́ — — —́

перед нами два стиха следующей ритмической конфигурации :

—́ — —̊ — — —́ — — —́
— — —́ — — —̊ — — —́ —

Или — первая строфа стихотворения **Зимние праздники** (оба — из сборника **Когда разгуляется**, 1956-1959) :

Будущего недостаточно.
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной
Вечность средь комнаты стала.

Это — трехстопный дактиль. Но первый стих не позволяет сразу войти в регулярный строй метра, — он затрудняет чтение, сбивается на прозу, отменяя заунывное качание трехсложника : достигается это лишь небывалым до тех пор пропуском ударения на второй стопе дактиля :

—́ — — —̊ — — —́ — —

В чем же эстетический смысл пастернаковской реформы трехсложных размеров ?[1] С одной стороны они, как говорилось, открыто напевны. С другой стороны, их перестройка посредством

1. См. об этом некоторые соображения в статьях Г. Струве в сб. **Воздушные пути**, I, Нью-Йорк, 1959 и в сб. **Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun**. New-York-London, 1968, pp. 227-244 — **Some Observations on Pasternak's Ternary Metres**.

ритмических вариаций — сдвигов ударений, трибрахиев — вводит в повышенно музыкальный стих элемент прозы, повествовательной или описательной ; столкновение противоположностей — стихового напева и псевдоаморфной, безмузыкальной прозы : вот чего ищет и достигает Пастернак. Это же сочетание и столкновение поэзии с прозой осуществляется всеми другими художественными средствами : соединением стилистически неоднородных слов и оборотов, поэтических фразеологизмов, унаследованных от классической литературы, с речью бытовых буден и т. д. Пастернак неизменно ценил прозаические вкрапления в поэтическую речь ; ими восхищался он и в первых книгах Ахматовой, « где крепли прозы пристальной крупицы » (**Анне Ахматовой**, 1928). Проследим эту особенность взаимодействия враждующих, но и взаимодействующих начал на примере целого стихотворения — из того же сборника **Когда разгуляется** (1956-1959) :

После вьюги

После угомонившейся вьюги
Наступает в округе покой.
Я прислушиваюсь на досуге
К голосам детворы за рекой.

Я, наверно, неправ, я ошибся,
Я ослеп, я лишился ума.
Белой женщиной мертвой из гипса
Наземь падает навзничь зима.

Небо сверху любуется лепкой
Мертвых, крепко придавленных век.
Все в снегу : двор и каждая щепка,
И на дереве каждый побег.

Лед реки, переезд и платформа,
Лес, и рельсы, и насыпь, и ров
Отлились в безупречные формы
Без неровностей и без углов.

Ночью, сном не успевши забыться,
В просветленьи вскочивши с софы,
Целый мир уложить на странице,
Уместиться в границах строфы.

Как изваяны пни и коряги,
И кусты на речном берегу,
Море крыш возвести на бумаге,
Целый мир, целый город в снегу.

Метрическая форма трехстопного анапеста незыблема до самого конца, однако она как бы постепенно рождается из прозы. В первой строфе анапест неотчетлив, он едва проступает из метрически неясного стиха *После угомонившейся вьюги...*, в котором на первой же стопе ударение упущено ; столь же диффузна третья строка, еще более прозаическая : *Я прислушиваюсь на досуге...*, где пропуск ударения приходится на стопу вторую. Строфы 2-4 метрически более устойчивы, но и они нарушают музыкальную напевность : нагнетением кратких однородных предложений-восклицаний *(Я... неправ, я ошибся, Я ослеп, я лишился ума...)*, а затем отягчением первых слогов *(Небо..., Мертвых..., Все..., Лед..., Лес...)*, причем отягчение приходится даже и не только на первый слог, как в многоударном стихе :

Все в снегу : двор и каждая щепка

´ _ ´ ´ _ ´ _ _ ´ _

где целых два сверхсхемных ударения — на словах *все* и *двор.* Четвертая строфа оканчивается стихом, содержащим энергичный пиррихий на второй стопе :

Без неровностей и без углов.

Прозаизация ритмическая связана с лексической — в стихотворении немало прозаических или специально-технических слов и оборотов : *на досуге, детвора, из гипса, лепка, безупречные формы без неровностей, коряги.* Метафора « зима — мертвая женщина из гипса » сложна, она развертывается не слишком логично, даже парадоксально : лед, лес, насыпь, ров — дотошно перечисленные факты пейзажа — преображаются снегом в *безупречные формы* то ли названной выше « мертвой женщины », то ли уже независящие от исходного образа, может быть, давшего лишь начало « скульптурной линии » в метафоре. Наконец, последние две строфы, сохраняющие общую интонацию беседы, превращаются в череду восклицаний, противопоставленных предшествующему повествованию ; к тому же, в этих двух строфах пробивается преобладающая теперь музыкальность, поддержанная внутренними созвучиями — *...на стр**анице**, Уместит**ься** в гран**ицах**...* (несмотря на некоторые отягчения первых слогов : *Ночью..., Как изваяны..., Море крыш..., Целый мир...).*

Конфликт « метр — ритм » оказывается реальным фактором поэтической выразительности. С развитием русской поэзии он усиливается, захватывая новые области и соединяясь с другими конфликтами стиховой формы. Метр достается по наследству, ритмические вариации относятся — в основном — к области собственного творчества поэта ; в этом отношении конфликт « метр — ритм » можно сопоставить с рассмотренным выше — « ритм — синтаксис ». Но не только с ним, а и с подлежащей рассмотрению следующей антиномией поэзии.

Конфликт пятый : условно-поэтическая фразеология — индивидуальная речь

Язык поэзии искони обладает тенденцией к образованию условных формул. В каждой поэтической системе складывается определенная пропорция условно-поэтического и индивидуального. В одних преобладает традиционное, в других оно уступает под напором изобретенного, носящего печать авторской личности. Можно, пожалуй, даже утверждать, что в истории поэзии противоположные системы более или менее регулярно чередуются ; в русской лирической поэзии следуют одна за другой взаимоотрицающие, но и связанные друг с другом системы Сумарокова, Державина, Карамзина-Жуковского, Пушкина... С подчеркнуто индивидуальным строем лирики Тютчева и Фета контрастируют поэтические штампы Надсона и Апухтина, а на смену индивидуальным речевым формам И. Анненского и И. Бунина приходит основанная на общих фразеологических принципах поэзия символизма, в свою очередь уступающая место неповторимо-личным сочетаниям в творчестве акмеистов с одной стороны, Хлебникова и Маяковского — с другой. Мы далеки от того, чтобы отдавать преимущество одному из этих двух направлений ; нельзя, однако, не сказать, что современная поэтическая эстетика видит свой идеал в индивидуальном стиле. Так было, во всяком случае, в 50-х и 60-х годах нашего столетия, — это отнюдь не значит, что так непременно будет и впредь. Каждое поэтическое поколение само выбирает себе предшественников и учителей, — еще недавно одописцы XVIII века влияли на нашу поэзию XX века, определяя ее пристрастие к словесно-фразеологическим стереотипам. В традиционной речи есть свое обаяние, заставляющее время от времени к ней возвращаться для обновления поэтического искусства ; обновление — это иногда замена приевшихся неожиданностей индивидуального стиля забытой устойчивостью традиционных формул.

Так или иначе, какой бы из обоих принципов в данный момент ни преобладал, внутри поэзии они редко вступают в конфликт, который решается в пользу того или другого направления. Впрочем, слово « решается » неуместно : важно не решение конфликта, а противоборство враждующих элементов, — борьба антиподов создает динамическую энергию текста.

Пушкину-лицеисту принадлежит послание **К Батюшкову** (1814), в котором этот конфликт нагляден ; надо полагать, что Пушкин отчасти подражает здесь адресату-учителю, для поэзии которого характерно объединение разностилевых элементов. Послание большое, целиком привести его трудно. Ограничусь пересказом и цитированием.

Содержание послания такое :

1) поэт,
2) почему ты не пишешь стихов ?
3) Пиши !
4) Люби прелестниц, но не забывай и писать о любви ;
5) Пиши песни для дружеского застолья о вине и дружбе ;
6) воспевай воинские подвиги
7) или пиши сатиры (не задевая Тредиаковского — это не предмет для твоей поэзии) ;
8) Но мне ли давать тебе советы ?
9) И все же пока ты жив, — пиши, поэт !

Цифрами обозначены темы послания, — девять тем, и каждая развернута подробно. Замечательно, что из девяти восемь даны в перифразах условно-поэтической речи классицизма, и лишь одна, пятая, в индивидуальной манере.

Первая тема — поэт. Послание открывается обращением ; это цепь синонимических перифраз, заменяющих слово « поэт » :

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых аонид !

В четырех стихах — пять синонимов. Число их умножится в дальнейшем. Автор переходит ко второй теме, которая тоже разработана в серии перифраз :

Почто на арфе златострунной
Умолкнул, радости певец ?
Ужель и ты, мечтатель юный,
Расстался с Фебом наконец ?

(*Радости певец, мечтатель юный* — два новых синонима к «поэту»; далее встречаются еще следующие : *Парни Российский, юноша, поэт* — всего десять синонимов, семь традиционных перифраз).

Продолжение темы « ты не пишешь стихов » :

. . .Заздравным не стучишь фиалом,
Любовь и Вакха не поешь ;
Довольный счастливым началом,
Цветов парнасских вновь не рвешь...

Третья тема — « пиши ! »

Настрой же лиру, по струнам
Летай игривыми перстами,
Как вешний зефир по цветам...

Нужно ли специально объяснять, почему эти цепи перифраз относятся к условно-поэтической традиции ? Ее реквизит достаточно известен и не слишком обширен. *Парнас, парнасские цветы* (стихи), *хариты* (грации), *аониды* (музы), *Феб, Вакх, зефир, арфа, лира, струны...* [1]

Четвертая тема выдержана в той же системе, хотя и с несколько иным набором стандартных сочетаний :

Слезами счастья грудь прекрасной,
Счастливец милый, орошай ;
Но, упоен любовью страстной,
И нежных муз не забывай !
Любви нет боле счастья в мире :
Люби — и пой ее на лире.

Но вот в каких выражениях дана тема пятая :

Когда ж к тебе в досужный час
Друзья, знакомые сберутся
И вина пенные польются,
От плена с треском свободясь,
Описывай в стихах игривых
Веселье, шум гостей болтливых
Вокруг накрытого стола,
Стакан, кипящий пеной белой,
И стук блестящего стекла ;

1. Об этом стихотворении см. у Владислава Ходасевича, О Пушкине, Берлин, « Петрополис », 1937, стр. 11 сл.

И гости дружно стих веселый,
Бокал в бокал ударя в лад,
Нестройным хором повторят.

Система принципиально другая : не лжеóбразные метонимии, а реальные детали и определения : не *срывай парнасские цветы,* а *описывай в стихах игривых ; вина пенные польются, От плена с треском свободясь,* — это сжатое, предельно точное описание того, как из бутылок шампанского вылетают пробки и льется пенящееся вино ; гости — *друзья, знакомые — вокруг накрытого стола ; белая* пена, *блестящее* стекло, *нестройный* хор — каждый из этих эпитетов отличается зримой точностью. Удивительный парадокс : серьезное (творчество, любовь) — дается как абстрактно-условная игра ; игра (веселое застолье) — как серьезное. Отчасти это можно объяснить тем, что пирушка для поэта-лицеиста более конкретна, чем другие темы его послания ; конкретность получает выражение в единственности материальных признаков.

Соотношение в художественной системе старого и нового, унаследованного и изобретенного не бывает нейтральным : поэт непременно отдает предпочтение одному из противоборствующих элементов, какой-то из них выражает его эстетический идеал. Уже в послании **К Батюшкову** предсказана эстетика Пушкина, — ценность нового одержит безоговорочную победу над традиционным. Характерен следующий пример.

А. Дельвиг — автор стихотворения **К мальчику** (1819), известного в двух редакциях. Первая :

Мальчик, солнце встретить должно
С торжеством в конце пиров !
Принеси же осторожно
И скорей из погребов
Матерь чистого веселья,
Влагу смольного вина,
Чтобы мы, друзья похмелья,
Не видали в чашах дна.

Не забудь края златые
Плющем, розами увить !
Весело в года седые
Чашей молодости пить,
Весело, хоть на мгновенье,
Бахусом наполнив грудь,
Обмануть воображенье
И в былое заглянуть.

Элементы этой анакреонтической пиесы принадлежат традиции, которой был так привержен молодой Дельвиг : перифразы *матерь чистого веселья, влагу смольного вина, друзья похмелья, чаша молодости, года седые, Бахусом наполнив грудь,* образы — солнца *в конце пиров,* плюща и роз, увивающих неясные *края золотые,* отвлеченных *чаш* (ср. у Пушкина конкретное *бокал в бокал...*) — все это формулы, не требовавшие от поэта ни зоркости, ни даже наблюдательности : он получил их в готовом виде от предшественников, и восходили они к древнегреческим и французским — восемнадцатого века — образцам.

В новой редакции вторая половина строфы 1 зазвучала иначе; вместо набора фразеологических штампов (*матерь чистого веселья* и т. д.) появились строки :

В кубках длинных и тяжелых,
Как любила старина,
Наших прадедов веселых
Пережившего вина.

Установлено, что эти четыре стиха вписаны в текст Дельвига Пушкиным. И дело, разумеется, не только в том, что пушкинские стихи лучше, хотя и это несомненно ; дело в иной эстетике : традиция оттесняется индивидуальной образностью, оказывающейся теперь художественно более ценной. *В кубках длинных и тяжелых...* — подобных эпитетов классическая традиция не знала и знать не могла, во второй раз повторить такое сочетание нельзя, оно окказионально ; то же относится и к эпитету *веселых* при слове *прадеды.*

Пушкин начал с противопоставления традиции и личного почина, почти сразу отдав предпочтение личному. Иначе развивался Лермонтов.

В стихотворении **Смерть поэта** (1837) отчетливо просматривается две стилистических линии : одна связана с Пушкиным, другая — с Дантесом. Пушкинский план выдержан в традиционной манере, он содержит классические перифразы и лжеметафоры:

Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Эти два стиха синонимичны — оба они значат « поэт умер » (ср. начало стихотворения : *Убит поэт !..,* и далее синонимическая разработка : *...невольник чести — Пал..., ...убит !, Судьбы свершился приговор !* Первую часть стихотворения завершают приведенные два стиха, подводящие образный итог ее содержанию). Такие

синонимы возможны, однако, только потому, что реальная образность приглушена : *угас... светоч, увял... венок* — привычные формулы классической поэзии, характерные для элегии. У самого Пушкина они часты ; так, в одной из юношеских элегий :

Последний взор моих очей
Луча бессмертия не встретит,
И погасающий светильник юных дней
Ничтожества спокойный мрак осветит...
...Прости ! минуло все... Уж гаснет пламень мой,
Схожу я в хладную могилу...

(**Я видел смерть...**, 1816)

То же и с метафорой увядания — она не менее традиционна, чем угасание[1].

Но вот от этих традиционно-элегических строк о смерти Пушкина Лермонтов обращается к Дантесу. Стилистический строй претерпевает решительное изменение :

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет :
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.

Каждое слово взято в прямом смысле, даже *сердце* здесь отнюдь не метонимия, как бывало обычно в поэзии классицизма, а реальность — сердце, бьющееся в груди убийцы. *В руке* его *пистолет*, тоже названный прямым словом. И это существенно, — ведь Лермонтов сравнивает погибшего поэта с Ленским *(Как тот певец, неведомый, но милый...)*, который в своих предсмертных стихах писал о поединке на пистолетах : *Паду ли я, стрелой пронзенный...* Пушкин отвергает слог Ленского *(Так он писал темно и вяло, Что романтизмом мы зовем...)*, тогда как Лермонтов отождествляет Пушкина с Ленским — и не только тем, что сопоставляет судьбы поэта и его героя, но и употреблением близких к стилю Ленского традиционных лжеметафорических перифраз.

Возвращаясь к теме Пушкина, Лермонтов снова погружается в стихию классической фразеологии ; поэт *взят могилой*, его

1. См. : А. Д. Григорьева, **Поэтическая фразеология Пушкина** в кн. того же названия, М., « Наука », 1969, стр. 161-169. Здесь приведены и многочисленные сочетания такого же типа из поэтов начала XIX в. (В. Туманский, Рындовский, А. Одоевский, Жуковский, Дельвиг). Ср. у Туманского : *Светильник дней моих печальных угасает* (1819).

приют... угрюм и тесен, он метафорически отождествляется с Христом :

И прежний сняв венок — они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него ;
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...

Для Лермонтова — автора **Смерти поэта** — стилистическая традиция классицизма художественно выше индивидуальных открытий. Прямое, точное слово пригодно лишь для отрицания враждебной поэту реальности. Позднее Лермонтов надолго сохранит это представление о иерархии стилей, но в область высокого традиционного слога введет, помимо элементов классицизма, еще и штампы сентименталистской, восходящей к Карамзину и Жуковскому, романтической и « восточной » поэзии. Один из характернейших примеров лермонтовского двоения стиля — знаменитое стихотворение 1840 года :

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски ;

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки, —
Наружно погружась в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.

В этих двух строфах все (кроме заключительных строк) поражает непредсказуемостью. Прошло 130 лет, стихотворение стало общеизвестным, а печать неповторимой оригинальности продолжает лежать на каждом из этих словосочетаний : *шум музыки, дикий шепот затверженных речей, бездушные образы людей, небрежная смелость, городские красавицы, давно бестрепетные руки...* Так изображает Лермонтов ненавистный мир светской суеты.

Едва он переходит к миру воображения, воспоминаний, как стиль меняется ; индивидуальное сменяется традиционным : *ласкаю... мечту, святые звуки.*

Следующие две строфы посвящены детским воспоминаниям; описание дома и парка дано в иной, третьей манере :

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей ;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места : высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей ;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я ; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.

Речь предельно приближена к естественной, нестиховой ; обороты сохраняют живость разговорной интонации *(...вольной, вольной птицей, Родные все места)*, усиленную переносами — на 12 стихов их 5 *(...удастся мне — Забыться..., ...и кругом — Родные все места..., ...и встают — Вдали туманы..., ...сквозь кусты — Глядит вечерний луч..., ...и желтые листы — Шумят...)*. Эпитеты прозаически точны ; в них нет кричащей неожиданности первых строф, но нет и стандартности традиционно-поэтических формул : *вольная птица, высокий барский дом, разрушенная теплица, зеленая сеть трав, спящий пруд, темная аллея, вечерний луч, желтые листы, робкие шаги.*

Следующие две строфы — новый крутой стилистический поворот, возвращающий нас к заключительным строкам первой части *(Ласкаю я в душе...) :*

И странная тоска теснит уж грудь мою ;
Я думаю об ней, я плачу и люблю, —
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Так, царства дивного всесильный господин, —
Я долгие часы просиживал один,
И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

Более нет подчеркнутой разговорности предшествующих двух строф, нет переносов и точных эпитетов. Обе строфы объединены и своим синтаксическим характером — каждая из них представляет собой единую разветвленную фразу (в отличие от предшествующих), — и зыбкой образностью : если до сих пор образы были живописно-четкими, то теперь они как бы расплываются в загадочной неопределенности (создание мечты — *с глазами, полными лазурного огня...* и т. д.) ; но, главное, характер словосочетаний здесь близок к традиционно-романтическому слогу (*странная тоска, плачу и люблю, С улыбкой розовой, как молодого дня За рощей первое сиянье, дивное царство, буря сомнений и страстей)*, напоминающему элегии Жуковского, — например **Сельское кладбище** (1802) или, в особенности, **Вечер** (1818), где даже размер и строфа близки к лермонтовским :

Сижу, задумавшись : в душе моей мечты ;
К протекшим временам лечу воспоминаньем...
О дней моих весна, как быстро скрылась ты,
С твоим блаженством и страданьем !

Наконец, последняя, седьмая строфа по образности и словесному стилю связывается с двумя начальными строфами :

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью !..

Шум толпы напоминает оборот *при шуме музыки и пляски* из строфы I ; *спугнет мечту мою* — слова из строфы II : *Ласкаю я в душе старинную мечту.* Местоимение множественного числа *их* подхватывает существительные из начальных строф и как бы продолжает строку *наружно погружась в их блеск и суету* — ведь после этого во множественном числе нет ни одного слова, соответствующего смыслу. Однако важнее другое ; возвращаются неожиданные, резко-индивидуальные словосочетания и образы — *...железный стих, Облитый горечью и злостью !* Строфы III-VI оказываются вставной элегией, и их лексико-фразеологический строй традиционно-элегичен. Строфы же I-II и VII игнорируют жанр, даже от классической сатиры они далеки. Лермонтов — мятежник и отрицатель вне жанровой и стилистической традиции, Лермонтов — сентиментальный мечтатель наследует жанр элегии и

остается в его стилистических пределах. Композиционная схема стихотворения представляется в следующем виде :

I	II	III	IV	V	VI	VII
Внешний мир		Внутренний мир поэта				Внешний мир
Инвектива		Элегия				Инвектива
		Описание		Обобщение		

Деление на две части, из которых первая содержит описание пейзажа, а вторая — лирико-философское обобщение, характерно для ранне-романтических элегий, — так построено **Сельское кладбище** Т. Грея (в переводе Жуковского) ; оно характерно и для той элегии, которая ближе всего к лермонтовскому стихотворению, — для **Вечера** того же Жуковского. Здесь описание занимает 11 строф, затем следует центральное, переломное четверостишие, уже цитированное выше, а дальше — еще 11 строф лирических размышлений о тщете бытия, о распаде дружеского союза и смерти друзей, об одиночестве поэта и счастье творчества. Конструкция симметрична : 11 + 1 + 11. Лермонтов свою « вставную элегию » тоже разделил на две симметричные части (2 + 2), связанные друг с другом, но и противопоставленные — тематически и стилистически.

Окружающая реальность и поэтическая мечта противоположны. Это два враждующих мира, из которых внешний уродлив, второй — внутренний — прекрасен. Безобразие первого получает выражение в дисгармоничности речевых форм, использующих принцип несогласуемых сочетаний ; красота второго — в гармонических формулах традиционной элегии. Мечта — это духовное осуществление идеала ; а словесное его воплощение — элегия. Однако, как ни прекрасно искусство элегии, оно лишь противоположно уродливой реальности, перед ее лицом оно бессильно ; возникает двоемирие, которое предполагает сосуществование двух контрастных начал. Утвердив красоту элегии, Лермонтов тут же противопоставляет ей необходимость нового стиля : нужны не *святые звуки*, а *железный стих*. В стихотворении дана формула двух романтизмов : первый представляет собой уход от реальности в мечту воспоминания, второй — борьбу с уродливой реальностью посредством искусства, превращенного в оружие. В отличие от гармонической красоты элегии, новое искусство дисгармонично — наподобие внешнего мира, подлежащего осуждению ; отсюда

заключительная « дерзкая » метафора стихотворения, характеризующая новую боевую поэзию, к которой стремится Лермонтов, стилистическими средствами, близкими к строфам I-II : *...железный стих, Облитый горечью и злостью.* Элегия прекрасна, но бессильна ; новая сатирическая поэзия дисгармонична, но сильна. Уродству действительности нужно противопоставлять не красоту, но силу. Сила некрасива, но необходима.

Так сосуществуют и борются у Лермонтова общее и личное, унаследованное и изобретенное. Характерно, что унаследованным, внеличным оказывается у него не только словесный стиль, но и принцип жанра. Лермонтов создает в целом внежанровые стихотворения, но жанры используются им, он включает их в многослойные поэтические системы.

В этой главе рассмотрены пять важнейших конфликтов поэтической формы, причем автор отнюдь не предполагал исчерпать намеченную тему. Уже и по ходу изложения были затронуты некоторые антиномии, явственно ощутимые в поэтическом произведении, но оставленные без специального развернутого комментария. Таковы, например, расхождения, которые зачастую обнаруживаются

— между установившимся жанром и внежанровыми структурами ;

— между внешней формой (типа : терцины, сонет и т. д.) и поэтическим содержанием ;

— между абстрактностью поэтической идеи и конкретной материальностью художественных деталей ;

— между звуком, изначально лишенным смысла или связанным с какой-то ассоциацией, и осмыслением или переосмыслением его в условиях стихового контекста ;

— между звучанием стиха и его графическим осуществлением.

Эти антиномии с большей или меньшей степенью обстоятельности рассмотрены по ходу дальнейшего изложения. Конфликтный характер поэтической структуры таит в себе неисчерпаемые художественные возможности, — они все снова и снова используются поэтами разных направлений и стилистических манер. Наиболее наглядная эксплоатация конфликтов разного типа имеет место в пародии, где обнажение противоречия ведет к комическому эффекту. Пародия – скажем, бурлеск или ироикомическая поэма — это лишь очевидная реализация конфликта, доведенного до стилистического абсурда. Но конфликты — конструктивная основа любого поэтического произведения, каким бы одноплановым или стилистически цельным оно ни казалось. Различна может быть их интенсивность, по-разному они могут взаимодействовать друг с другом, но присутствуют всегда, и им поэтическое произведение

обязано своей внутренней напряженностью. Они способствуют и осуществлению основного закона поэтической формы : **концентрации максимально общей идеи на минимальном словесном пространстве.** Предельное сгущение смыслов, строящих стихотворное произведение, достигается посредством сопряжения противоположностей. Эти противоположности сталкиваются и в стихотворении или поэме как художественной целостности, и в мельчайшей из клеточек — словосочетании, отдельном слове, стопе двух- или трехсложного стихотворного размера. Соотношение элементов, вступающих в конфликт, и самих конфликтов между собой меняется в процессе исторического развития поэзии. Так, в системе классицизма наблюдается тенденция к снятию каких бы то ни было конфликтов в пользу стиховых форм, призванных подавить естественное движение живой речи : регулярный метр, который лишь в очень ограниченных пределах разнообразится узаконенными ритмическими вариациями ; замкнутая, вполне определенная строфа, за которой закреплена неизменная композиционная функция ; жанр, для которого установлены смысловые, стилистические и даже ритмические инварианты, — все это элементы общей формальной схемы, передаваемой от поколения к поколению и, по идее, поглощающей индивидуальный почин каждого автора. В произведениях подлинного искусства эта отвлеченная программа никогда до конца не реализовалась : динамичная живая речь вступала в противоречие с подавлявшей ее мертвой неподвижностью схемы, личные свойства поэта пробивались сквозь мертвящую ферулу общего стиля. Дальнейшее развитие поэзии вело к высвобождению динамического начала и ослаблению кодекса обязательных внешних правил. Д. С. Лихачев видит в этом процессе один из законов литературной эволюции : « Свобода литературного творчества, — пишет он, — развивается с увеличением творческих потенций писательской личности по мере возрастания личностного начала в литературе », и далее уточняет : « ...начало необходимости еще велико даже в литературе XVIII века из-за жесткой системы поэтического искусства, наличия в классицизме различных правил, « единств », регламентаций, различных уровней литературного языка (« учение о трех стилях »), недостаточного развития индивидуального начала и т.д. Значительное расширение начала свободы дает романтизм, бунтовщически порвавший со многими правилами классицизма. Степень свободы резко возрастает в реализме. Отмечу такие явления, как развитие индивидуальных стилей, сближение литературного языка с формами обыденной и деловой речи, вторжение в область запретных для литературы тем, снижение роли трафаретных форм, возрастание

поисков нового во всех сферах литературного творчества, стремление воздействовать на читателя непривычными ассоциациями и различными « остранениями »[1].

С этим движением от необходимости к свободе меняется форма конфликта, но не его принцип : живая речь постепенно становится важнее схемы, освобождается от ее безусловной диктатуры, но это отнюдь не отменяет существование закономерностей, образующих систему поэтического искусства. Правила вытесняются законами. Правила, как бы они ни были многообразны и сложны, — лишь внешнее оформление, а иногда и подмена законов. Правила позволяют создавать подобия поэтических произведений, порой не имеющих отношения к поэзии как искусству. Провансальские трубадуры и немецкие мейстерзингеры разработали сложнейший стихотворный ритуал, и соблюдение ритуальных правил позволило бесчисленным графоманам XII-XVI веков выдавать подделки за искусство. То же относится к эпохе классицизма. Пушкин-лицеист уже в стихах 1815 года издевался над искусными, но далекими от поэзии стихотворцами, соблюдавшими правила ; об одном из таких мастеров *поэзии трудолюбивой* он писал : *...угрюмый рифмотвор, Повитый маком и крапивой, Холодных од творец ретивый* (К Галичу), о другом — *Конюший дряхлого Пегаса... Служитель отставной Парнаса, Родитель стареньких стихов, И од не слишком громозвучных, И сказочек довольно скучных* (**Моему Аристарху**). Сам о себе он постоянно говорил, как о поэте, не соблюдающем классических правил : *Конечно, беден гений мой : За рифмой часто холостой, На зло законам сочетанья, Бегут трехстопною толпой На* **аю, ает** *и на* **ой** ; обращаясь же к тем, кого считал учителями и предшественниками (*Анакреон, Шолье, Парни*), он писал : *О вы, любезные певцы, Сыны беспечности ленивой, Давно вам отданы венцы От Музы праздности счастливой, Но не блестящие дары Поэзии трудолюбивой... И я, неопытный поэт, Небрежный ваших рифм нанаследник, За вами крадуся вослед...* (**Моему Аристарху**).

Конечно, Пушкин полемически преувеличивал : он был далек от небрежности, и его поэзия тоже была весьма « трудолюбивой ». Верно, впрочем, то, что он был против правил — за искусство. И все же Пушкин еще в высшей степени привержен кодексу в метрике, строфике, жанре, — хотя законы интересовали его больше, чем правила. После Пушкина внешние ограничения отпадали одно за другим : Лермонтов отбрасывает жанр, последующие поколения преобразуют строфы и ритмы, уже в XX веке в творчестве Маяковского свобода от внешних форм достигает очень высокой точки. Но впереди еще 50-е 60-е годы нашего столетия,

1. Д. Лихачев. « Будущее литературы как предмет изучения », **Новый мир**, 1969, № 9, 173-174.

когда все более широкую дорогу пробивает себе безрифменный верлибр — уж он-то, казалось бы, отбросил и вовсе какие бы то ни было правила. Однако чем в искусстве меньше внешних ограничений, тем больше внутренних ; чем правил меньше, тем важнее закономерности. Подделать законы куда труднее, чем правила, — в сущности, это и невозможно. Даже в лишенном внешних правил верлибре действуют те же, рассмотренные выше, принципы поэзии как системы конфликтов ; в этой новой сфере они вступают в иные соотношения между собой, но их функционирование продолжается и будет продолжаться, пока существует словесное искусство, именуемое поэзией.

Глава III

СЛОВО И КОНТЕКСТ

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

Анна Ахматова (1945)

Смысл, стиль, звук, ассоциации

Слово в поэзии многомерно : система стиха ставит на службу поэтическому содержанию все элементы, его образующие. Значение слова, складывающееся из главного и вторичных смыслов, активизируется ; в тенденции эта совокупность смыслов проявляется одновременно, различные семантические оттенки взаимодействуют, усиливая и укрепляя друг друга, образуя новое значение — синтетическое. Стилистическая выразительность слова повышается ; благодаря сопоставлению различных стилей она выступает крупным планом, динамизируется, приобретает особую, в прозе недостижимую весомость ; даже так называемые нейтральные слова получают свою роль в структуре поэтического текста. Звуковая материя слова участвует в построении содержания ; осмысляются его количественные и качественные черты : длина слова и составляющие его звуки, место ударения, соотношение согласных и гласных звуков, самый их характер — открытые или закрытые гласные, плавные или взрывные согласные, их ономатопеистические (звукоподражательные) свойства — все эти фонетические элементы оборачиваются смысловыми. Рассматривать их изолированно друг от друга нельзя — в стихотворении они неразделимы. Где кончается значение и начинается стиль ? Где кончается стиль и начинается звук ? Эти вопросы — праздные. Смысл, стиль, звук проникают друг в друга, образуя общее синтетическое значение, носителем которого становится единство поэтического текста.

Наконец, четвертая черта слова в стихе — это возбуждаемые им ассоциации : психологические связи, соединяющие текст как совокупность слов — с внетекстовыми фактами. Ассоциации могут быть разными : обязательными и факультативными, отчетливыми и зыбкими, объективными и субъективными, эмоциональными и интеллектуальными ; они могут тянуться к большим историческим и культурным комплексам, к произведениям других искусств, к другим текстам, к стилистической системе того или иного автора, к той или иной национальной культуре ; они могут принимать форму цитаты, аллюзии, эмоционального сигнала, смутного намека, даже мистического символа.

Четыре составных части поэтического слова, перечисленные и бегло охарактеризованные здесь, соединяясь, образуют не сумму, а сложную систему. При этом функция каждой из них и место относительно других различны, в зависимости от того, к какой системе более высокого уровня, — эстетической, — принадлежит словесное произведение. Так, у авторов классицизма последовательность этих факторов по степени важности такая, в какой они здесь перечислены : смысл, стиль, звук, ассоциации. В романтизме порядок меняется, и на первое место часто (не всегда !) выдвигаются ассоциации, затем идут : звук, стиль, смысл. В системе реализма иерархию установить нельзя — все четыре составных части так прочно взаимосвязаны и так органически проникнуты содержанием, что их в большинстве случаев надо признать равноправными.

Дело, однако, не только в порядке расположения, но и в функции. В классицизме смысл зависит не от контекста произведения, но от внешнего контекста, устанавливаемого словарями для языка вообще. Стиль тоже закреплен за словом всеобщей речевой практикой, узусом. Звук учитывается автором лишь настолько, чтобы он не противоречил установленным общеязыковым законам благозвучия. Ассоциации носят характер общесловарный, традиционный : « Бахус » ассоциируется с вином, пиршеством, весельем, « аониды » — с поэтическим творчеством ; такие ассоциации равно интеллектуальны и общеобязательны.

У поэтов романтизма смысл устанавливается обычно в контексте если не одного произведения, то одного автора или направления, литературной группы, общественного движения. Стиль — тот, который закреплен в поэтической практике данного круга ; контекст для слова и здесь оказывается сравнительно узким. Звук подчиняется законам и общеязыковой гармонии, и музыкальности, — часто он используется как ономатопея или осмысляется внутри данного текста. Ассоциации эмоциональны, субъективны, необязательны для всех, однако и они результат известного

условия, связывающего читателя с поэтом, выработанного поэтической практикой. Блестящая характеристика романтического слова — у Г. А. Гуковского : « Не только слово у Жуковского значит больше, чем оно значит в лексиконе, но и стихотворение значит больше, чем оно значит само по себе, отдельно взятое. Как слово наполняется емкими смыслами от контекста, так и стихотворение. Как слово — и это самое важное — используется в качестве знака, звука, символа, вызывающего в сознании читателя психологический комплекс, в нем заложенный, так и стихотворение вызывает в сознании читателя ряд ассоциаций — с собственными переживаниями читателя, но, в первую очередь, с образом души поэта, созданным другими стихотворениями, а эти другие, в свою очередь, требуют ассоциаций с данным стихотворением »[1].

У реалистических авторов смысл, как правило, определяется индивидуальной трактовкой слова на основе всей суммы его значения в общенациональной языковой практике. Стиль приобретает свою экспрессию в специфической иерархии стилей, выработанной творческой системой автора. Звук изобразителен, он становится образом, участвующим на равных правах с другими элементами в формировании структуры содержания. Наконец, ассоциации, в равной мере интеллектуальные или эмоциональные, как правило конкретны, хотя могут быть и факультативными, и неопределенными, и субъективными ; однако, в реалистическом творчестве и субъективное объективно, — оно объяснимо закономерностями социальной среды. Начиная с реализма можно говорить о том, что разобщенность элементов, составляющих слово, преодолена, что все семантизируется, проникается смыслом, а сам смысл становится стилем и звуком ; рождается то единство различных сторон поэтического слова, которое свойственно зрелому Пушкину и которому отнюдь не суждена вечная жизнь — в поэзии конца XIX — начала XX века оно распадается, многие авторы (и не только модернисты) даже извлекут особую художественную выразительность из этого распада ; но такая « эстетика диссонанса » возможна лишь на фоне уже созданной Пушкиным и его современниками идеальной гармонии.

1. Гр. Гуковский, **Пушкин и русские романтики**, Саратов,1946, стр. 111. Новое издание : М., 1965, стр. 139.

Тринадцать сражений

Экспериментально проверить эти теоретические утверждения можно, сопоставив ряд текстов, сходных по теме и развитию сюжета, но принадлежащих к разным поэтическим системам. Тексты избраны повествовательные, причем объединяет их тема, разработанная поэтами всех направлений и творческих методов, начиная с Гомера, даже с эпоса о Гильгамеше или с Библии : война. В изображении боя образовалось больше стереотипов, восходящих к античности и французскому классицизму XVII и XVIII веков, чем в какой бы то ни было другой области.

Первый пример — из поэмы М. М. Хераскова **Чесмесский бой,** (1771), в которой повествуется о морском сражении между русской эскадрой и превосходившими ее силами турецкого флота 26 июня 1770 года в бухте Чесма. (Сражение закончилось уничтожением турецкого флота, русские же потеряли всего 11 человек).

Текут против врагов полночны Марсы смело,
Едина в них душа, едино зрится тело.
Колико вижу там в сражении людей,
Толико видимо различных мне смертей.
Иный, кончая жизнь, не ропщет на судьбину ;
Хоть видит сам себя едину половину,
Лишен обеих ног, еще он восстает,
К его спасению текущим вопиет :
« В покое умереть, друзья, меня оставьте ;
Не мне служите вы, отечество прославьте ».
Иный, имеючи пронзенну пулей грудь,
Со смертью борется, дерзая славы в путь.
Иный, уже покрыт завесой смертной тени,
С оружием в руках повергся на колени,
И ужас вкруг его свирепствует вотще,
Он, силы истощив, сражается еще.
Иные смертный сон, сомкнув глаза, вкушают,
Но лиц спокойствием живущих утешают.
Иные, на своих оружьях онемев,
Остаточный в лице изображают гнев.
Тот, рану захватя единою рукою,
Разит своих врагов и мещет гром другою.
Иный на корабле чрез край безгласен пал,
Явить, что смерти он шага не уступал.
Там руки плавают с кровавыми мечами,
Катятся там главы с потусклыми очами,
Как будто с тем они желали умереть,

Чтоб им на брань еще сквозь смертный мрак воззреть.
Повсюду шум и стон, и понт и небо тмится,
И смерть от кораблей к другим, как вихрь, стремится.
Куда ни обратись, увидишь ад везде ;
Отвсюду молний блеск, спасенья нет нигде,
Сгустился воздух весь, земля вдали трепещет,
И в черном вихре смерть, вращая косу, блещет ;
И время на крылах коль быстро ни течет,
Еще скорее Марс мечем людей сечет.

Эти стихи характерны для классицизма всеми особенностями, общими и частными. Такова, прежде всего, абстрактность авторской точки зрения на происходящее ; хотя рассказчик и присутствует в эпизоде (*Колико вижу..., Толико видимо... мне...*, 3-4), но его присутствие условно : в рассказе сочетаются общий план всего сражения и многочисленные детали боя, данные крупным планом — само по себе это сочетание устраняет всякую сколько-нибудь реальную авторскую точку зрения, Достоверно зримые детали боя соединяются с мнимо-зримыми аллегорическими фигурами : *...в черном вихре смерть, вращая косу, блещет ; И время на крылах... Марс мечем людей сечет* (32-34); оказавшись в одном ряду с аллегориями, подлинные факты теряют реальность, расплываются в условной отвлеченности. Утрате материальной подлинности способствуют многочисленные перифразы, варьирующие понятия **смерть**, умирать : *кончая жизнь* (5), *покрыт завесой смертной тени* (13), *смертный сон ... вкушают* (17), *смертный мрак* (28). С аллегориями, завершающими эпизод, связаны отвлеченные существительные, приобретающие смысл, близкий к аллегорическому : *спасение* (8), *ужас ... свирепствует* (15), *спокойствие* (18), *смерть* (24, 30). Каждый конкретный предмет или факт выражены наиболее общим родовым словом : *С оружием в руках...* (14), *... на своих оружьях онемев* (19); понятие «оружие» конкретизируется общим словом *меч* (25); тем же *мечем людей сечет* Марс. Воины перифрастически названы *полночны Марсы* (= северные воины) (1), — тем самым они приравнены к мифологической аллегории бога войны, с которым их дополнительно отождествляет и оружие, меч. Глагол « стрелять » заменен перифрастическими сочетаниями *разит своих врагов и мещет гром* (22). Эпитеты не вносят конкретности : они постоянны, фразеологичны, или же являются логическими определениями, входящими в узуально-метафорическую перифразу : *смертная тень* (13), *смертный сон* (17), *смертный мрак* (28), *кровавые мечи* (25), *потусклые очи* (26), *черный вихрь* (34).

Слова, которые не заменены описательными оборотами, даны в своих общесловарных значениях, определенных внешним

(общеязыковым) контекстом : *враги, смело* (1), *сражение, люди* (3), *жизнь, судьбина* (5), *половина* (6), *ноги* (7), *силы* (16), *лица* (18), *оружья* (19), *гнев* (20), *рана, рука* (21) и т. д. Метафорические же сдвиги значений узуальны, они соответствуют стереотипам, принятым в классических стихах : *онеметь* — умереть (19), *ад* — сражение (31), *сгустился воздух, земля... трепещет* (33).

Повествование выдержано в высоком стиле классической эпопеи ; Херасков неизменно отбирает из синонимического ряда наиболее архаичное и торжественное слово или грамматическую форму : *текут* (идут, движутся — 1), *полночны* (северные — 1), *зрится* (видится — 2), *колико — толико* (сколько — столько — 3, 4), *судьбина* (судьба — 5), *текущие* (идущие — 8), *повергся* (упал — 14), *вотще* (напрасно — 15), *мещет* (мечет — 23), *главы* (головы — 26), *течет* (летит — 35).

Звуковая организация этих стихов основана на симметрических конструкциях александрийского стиха, который распадается на равные, отчетливо логически сопоставленные полустишия, а также объединяется в синтаксически подобные стиховые пары, связанные рифмой, которая, кстати сказать, тоже узуальна :

Колико вижу там в сражении людей,
Толико видимо различных мне смертей.

Поэт-классик, разумеется, тщательно соблюдает правила эвфонии : он не допускает зияния или труднопроизносимого скопления согласных. В некоторых случаях эвфонии способствует гармонизация гласных звуков, поддерживающая контраст полустиший :

Иный, уже покрыт завесой смертной тени
(ы-ы е-е-е, 13)

В других поэт использует звукоподражательные возможности согласных :

Разит своих врагов и мещет гром другою
(ра-ра ро-ру, 22)

Это, однако, исключение : в целом звучание стихов Хераскова стремится к отвлеченному благозвучию.

Ряд слов призван возбуждать ассоциации. Как говорилось выше, эти ассоциации интеллектуальны и общеобязательны. *Полночны Марсы* связывают русских воинов с римскими легионерами и античной мифологией ; *мещет гром* более далекая связь с мифологическим Римом ; это сочетание традиционно характеризует действия Юпитера ; *Повсюду шум и стон...* и т. д. — почти прямая цитата из **Энеиды** Виргилия, которая и вообще стоит как фон за всем херасковским повествованием углубляя его эпическую перспективу. Заметим, что подобной обработке в духе абстрагирования и возвышения подверглось у Хераскова событие,

только что, несколько месяцев назад, имевшее место — в сущности, его поэма написана по горячим следам и обладает актуальностью, которую сегодня назвали бы « газетной ». Этот факт придает херасковскому классицизму особую экспрессивность.

Своеобразным подтверждением устойчивой трафаретности Хераскова может служить отрывок из неоконченной поэмы Н. М. Языкова **Меченосец Аран** (1825), — она создана поэтом-романтиком в иной системе, но сохраняет черты, почти повторяющие рассмотренный эпизод **Чесмесского боя** :

Там общий бой : толпа толпу теснит,
Пирует смерть ; кровь брызнет, сталь звенит.
Тот меч занес и, не свершив удара,
Оцепенел, разрубленный мечом ;
Тот, в ярости губительного жара
Не слышит ран и рубится с врагом ;
Иной копье из тела вырывает
И в судоргах влачится по земле ;
Тот навзничь пал — и рана на челе ;
Тот, жалостно стоная, издыхает,
Подавленный израненным конем ;
Кто смерть зовет, кто битву проклинает :
Обширный ад на поле боевом.

Многое свободнее, чем в классической эпопее : пятистопный ямб с нерегулярной рифмовкой динамизирует повествование, придает гибкость синтаксическим конструкциям ; сочетания порой неожиданны, далеки от классической предрешенности (ср. : *в ярости губительного жара, в судоргах влачится по земле*). И все же схема повествования о сражении остается той же : *Пирует смерть...* вначале, и *ад на поле боевом* в конце ; перечисление гибнущих, звенья которого начинаются с анафор *тот*, *тот*, *иной*, *тот*, *тот*, *кто*, *кто*. Удивительная сумма традиционного и нового, — однако, это новое маскируется под старое — под форму освященной вековым авторитетом классической эпопеи.

Другой пример — из декабриста-романтика А. Бестужева (Марлинского) ; это написанный им в 1821 году рассказ о Ледовом побоище. Привожу текст целиком — с характерным заголовком и прозаической ремаркой, вводящей читателя в курс событий :

Из « Листка из дневника гвардейского офицера »

...С восходом солнца оба войска двинулись лицом к лицу, немцы близились быстро.

Но Александр оплотом сил
Напор врага остановил.
И вот железною стеною
Сомкнулись вновь германцы к бою.
Ужасен длинных копий ряд,
Не проразима крепость лат ;
Как звери лютые их кони
Закованы в литые брони.
...Россиян ужас обуял ;
В дружинах мертвое молчанье,
И видно в ратных колебанье,
И страх мечи зачаровал ;
Щиты безмолвны ; под рукою
Неотразимая стрела
С вещуньей смерти — тетивою,
Как будто страхом замерла.
Но вот пред стихшими полками,
Златой кольчугою звеня,
Нисходит Александр с коня.
С главы слетает шлем узорный ;
С молитвой теплой и покорной
Возводит очи к небесам
И песнь воскликнул величаву :
« Не нам, о Господи ! не нам,
Твое́му имени дай славу,
Твоим глаголом победи ! »
Уж на коне, уж впереди,
Уж русский вождь в налете быстром,
Как вихорь, сгрянулся с магистром ;
И Александрово копье
Сквозь щит, сквозь медь пробило все —
С плеча скользнув, с петлей сорвало
Шелома твердое забрало ;
Вот на лице горит печать,
И конь несет магистра вспять.
И в полк железный наши деды
Ворвались с воплями победы.
И дали рыцари хребет,
И плен, и кровь, и труп их след.

40 *И нет от гибели спасенья*
Посереди безбрежных льдов,
И Александр, как ангел мщенья,
Следил, разил, губил врагов...

44 *И вешний лед под их стопою*
Неровным бегом натружен,
Со треском расступился он,
И разом плещущей волною
48 *Врагов остаток поглощен.*

В этом рассказе ничто не напоминает стиль Хераскова : никаких условных отвлеченностей, мифологических аллегорий, перифраз. Впрочем, две перифразы есть, но они принципиально отличны от классических : *вещунья смерти* (тетива, 15) и *русский вождь* (Александр Невский, 28) ; не украшающие, не обходящие прямое наименование, а содержательные, они несут дополнительный смысл, нужный для развития сюжета. Эпитеты уточняют материальное значение существительных, а не являются орнаментом, постоянным членом фразеологических единиц стиховой речи : *длинные копья* (5), *литые брони* (8), *неотразимая стрела* (14), *златая кольчуга* (18), *шлем узорный* (20), *молитва теплая и покорная* (21), *песнь... величава* (23), *в налете быстром* (28), *твердое забрало* (33), *полк железный* (36), *безбрежные льды* (41), *вешний лед* (44), *неровный бег* (45), *плещущая волна* (47). Все эти соединения — однократны, окказиональны ; они определены отнюдь не внешним, общеязыковым, а внутренним контекстом — условиями данного произведения, и только ими.

Германским рыцарям даны определения « металлические » : *железною стеной...* (3), *крепость лат* (6), *литые брони* (8), *сквозь медь* (31), *твердое забрало* (33), *полк железный* (36). В начале и конце повторен один и тот же эпитет, приобретающий, в данном контексте, особый сюжетный смысл ; сперва :

И вот железною стеною
Сомкнулись вновь германцы к бою (3-4)

В конце :

И в полк железный наши деды
Ворвались с воплями победы (36-37)

Слово *железный* изменяет смысл : в первый раз оно означает неприступность, во второй звучит иронично, — рядом с неожиданно разговорным, едва ли не просторечным оборотом : *И дали рыцари хребет* (38), где слово *рыцари* скомпрометировано соседством с идиомом *дали хребет* (= бежали).

Сквозная характеристика и у Александра Невского : его « святость » прямо не названа, но Александр *нисходит... с коня* (19), с его *главы слетает шлем узорный* (20) ; молясь, он *возводит очи к небесам* (22) и произносит смиренные и торжественные слова (*И песнь воскликнул величаву* — 23), обращенные к Богу. В его облике подчеркнут полет ; ведь и *нисходит* — церковнославянский глагол из сочетания *нисходит с небес* ; а далее *С главы слетает шлем* (20) ; про него же самого сказано — *в налете быстром...* (28) . Этот образный ряд подводит к заключительному, теперь уже подготовленному сравнению :

И Александр, как ангел мщенья,
Следил, разил, губил врагов... (42-43)

Эти дополнительные значения возникают в контексте : оказывается, что *нисходит, слетает шлем* и *в налете быстром* семантически связано с последующим — *как ангел.*

Дополнительными значениями обрастают также синонимы *страх* и *ужас*, цепочка которых пронизывает описание русских войск — начиная от стиха *...Россиян ужас обуял* (9) , затем *И страх мечи зачаровал* (12) — до *стрела... Как будто страхом замерла* (16), причем все они восходят к стиху 5-му : *Ужасен длинных копий ряд*. Страх дан здесь рядом существительных, — кажется, что это прием, сходный с херасковской персонификацией отвлеченных понятий (ср. *И ужас вкруг его свирепствует вотще* — 13) ; но в классической системе отвлеченности близки к аллегориям[1], здесь они исполнены конкретного смысла : речь идет о реальном общем чувстве, охватившем войско и подавившем его.

Стилистическая экспрессия отчасти определена общеязыковыми свойствами слов ; характеристика Александра сообщена вереницей церковнославянизмов : *златая кольчуга* (18), *нисходит* (19), *глава* (20), *возводит очи к небесам* (22). Однако многие слова и обороты приобретают высокое звучание внутри контекста вопреки узуальным свойствам : *сгрянулся* (29), *с воплями победы* (37).

Всюду, как видим, узкий контекст преобладает над широким, внутренний — над внешним. Это важнейшее принципиальное отличие романтического стиля от классического, Марлинского от Хераскова.

1. Об аллегории в противопоставление символу см. : П. А. Флоренский, письмо к А. Белому от 18 июня 1904 г., « Вестник РХД », 1974, IV, стр. 158 (« Аллегории делаются (fiunt) и уничтожаются ; аллегории — наше, чисто человеческое, условное... »)

Семантические сдвиги также окказиональны. Метафоры Хераскова общие, традиционно-повторные. У Марлинского их немного, но принадлежат они не поэтической речи, а ему, поэту : *щиты безмолвны* (13), *стрела... страхом замерла* (14-16), *слетает шлем* (20), *лед...неровным бегом натружен* (44-45).

Звучания связывают далекие слова, приобретая внутри текста осмысленность, действительную лишь для данного случая. Таковы, например, звуки **л** — **т**, объединяющиеся в слогах **лат** — **лют** — **лит** и отнесенные к войскам германских рыцарей :

Не проразима крепость **лат** ;
Как звери **лют***ые их кони*
Закованы в **лит***ые брони.*

Такая же функция у сходно звучащих глагольных форм *Следил, губил, разил* (43).

Ассоциации связывают стихи Марлинского со Священным писанием (характеристика Александра) и летописью, которую особенно явно напоминают стихи :

И плен, и кровь, и труп их след (39)
Следил, разил, губил врагов (43)

Динамика синтаксиса и вообще живой речи в стихах Марлинского одерживает верх над статичностью регулярно-рифмованных стихов. Неподвижность стиховой формы Хераскова зависела от формы александрийцев, двух- и четырехстишия которых не подлежали перестройке и связывали речь правилами симметрии. Четырехстопный ямб Марлинского вольный, — он астрофичен, строки рифмуют по-разному, подчиняясь требованиям смысла : перекрестно, обхватно, смежно. Это не только вносит разнообразие и динамизирует повествование, освобождая его от диктата внешней формы, но и позволяет подчинять эту форму движению смыслового содержания. В рассказе о схватке Александра с магистром, требующем стремительного темпа и, значит, коротких предложений, использована рифмовка смежная (21-39), для окончания же эпизода, требующего торжественности — перекрестная (40-43). Последняя тирада, завершающая повествование, нарушает ритмический принцип, принятый во всем стихотворении, — она включает лишний, пятый стих, и рифмовка приобретает такую последовательность : **A b b A b**. В тех же местах текста, где речь нуждается в наибольшей энергичности,предложения членятся на мелкие сегменты, которые распределяются наиболее выразительно. Например, « русский вождь уже на коне впереди... » перестроено так : *Уж на коне, уж впереди, Уж русский вождь в налете*

быстром... (27-28). Сходная сегментация предложений в стихах : *Сквозь щит, сквозь медь...* (31), *И плен, и кровь, и труп...* (39). Этим дробным, измельченным предложениям противостоит заключительная, развернутая на 5 стихов величавая фраза, констатирующая победу. Как видим, стиховая форма и синтаксис тоже приспосабливаются к нуждам смысла и, утрачивая прежнюю косность, приобретают необходимую для повествования гибкую изменчивость.

Пушкин за десятилетие проделал эволюцию, для которой французской литературе понадобилось два столетия, а уже к 1830 году Пушкин опередил своих западных современников. Пушкинскую концепцию поэтического слова можно проследить по трем батальным сценам, из которых две чрезвычайно близки друг другу текстуально. Первая — из поэмы **Руслан и Людмила** — относится к 1820 году (песнь шестая) : это почти конец поэмы :

И день настал. Толпы врагов
С зарею двинулись с холмов ;
Неукротимые дружины,
Волнуясь, хлынули с равнины
И потекли к стене градской ;
Во граде трубы загремели,
Бойцы сомкнулись, полетели
Навстречу рати удалой,
Сошлись — и заварился бой.
Почуя смерть, взыграли кони,
Пошли стучать мечи о брони ;
Со свистом туча стрел взвилась,
Равнина кровью залилась ;
Стремглав наездники помчались,
Дружины конные смешались ;
Сомкнутой, дружною стеной
Там рубится за строем строй ;
Со всадником там пеший бьется ;
Там конь испуганный несется ;
Там русский пал, там печенег ;
Там клики битвы, там побег ;
Тот опрокинут булавою ;
Тот легкой поражен стрелою ;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...
И длился бой до темной ночи ;
Ни враг, ни наш не одолел !

28 *За грудами кровавых тел*
Бойцы сомкнули томны очи,
И крепок был их бранный сон ;
Лишь изредка на поле битвы
Был слышен падших скорбный стон
33 *И русских витязей молитвы.*

Этот батальный эпизод серьезно отличается от картины, которую за пятьдесят лет до Пушкина создал Херасков. Главное отличие в том, что здесь не картина, а действие. Херасков располагает свои персонажи в пространстве, Пушкин — в пространстве и, главное, во времени. В центре его внимания — глаголы ; именно глаголы создают динамическую устремленность повествования. Глаголы Хераскова — в настоящем времени, пушкинские (в стихах 1-15) в прошедшем : *двинулись* (2), *хлынули* (4), *потекли* (5), *загремели* (6), *сомкнулись, полетели* (7), *сошлись. заварился* (8), *взыграли* (10), *пошли стучать* (11), *взвилась* (12), *залилась* (13), *помчались* (14), *смешались* (15). Существенно, что в конце этого первого отрывка (строки 12-15) четыре глагола выдвинуты в рифму : они и до сих пор были важны (и два были в рифме — *загремели, полетели* — 6,7), теперь же заняли господствующее положение в тексте — к ним устремлено каждое из четырех предложений, соответствующих такому же числу стихов :

Со свистом туча стрел взвилась,
Равнина кровью залилась ;
Стремглав наездники помчались,
Дружины конные смешались...

(Кстати, важный пример того, насколько нелепо нормативное отношение к якобы художественно неполноценным глагольным рифмам, и насколько характер рифмовки связан с системой каждого данного текста. В **Домике в Коломне**, 1830, Пушкин недаром протестовал против абстрактного запрета : *Вы знаете, что рифмой наглагольной Гнушаемся мы. Почему ? спрошу. Так писывал Шихматов богомольный ; По большей части так и я пишу. К чему ? скажите...* — октава II).

Пушкинские глаголы семантически обновлены ; им возвращена исконная образность. Так, слово *хлынули* поддержано и как бы раскрыто словом *волнуясь* : благодаря деепричастию в глаголе обнаружена его метафоричность ; с другой стороны, благодаря глаголу в слове *волнуясь* выступает наружу его этимология (волны), — *дружины хлынули*, как поток. Следующий глагол — *потекли* ; это архаический синоним слова « двинулись » (ср. у Хераскова : *Текут против врагов полночны Марсы смело...*).

В сочетании с обоими предшествующими словами — *волнуясь, хлынули* — глагол *потекли* раскрывается как образный. Другие глаголы тоже оживают ; *загремели* становится звуковым образом выражаемой им идеи благодаря соседству слов, содержащих звуки **гр** или **тр** :

...стене **гр***адской ;*
Во **гр***аде* **тр***убы за***гр***емели...* (5-6)

(ниже — *взы***гр***али кони* — 10).

Глагол *сомкнулись* (7) поддержан стихом *Сомкнутой... стеной* (16), где звуки **с — н** сообщают дополнительную образность глаголу, ставя его в родственные отношения со словом *стена*. Глагол *полетели* усилен тем, что он, как сказано, стоит в рифме с *загремели*, а вслед за ним — слово с тем же ударным гласным **е** : возникает цепочка звуков **е — е н е — е — е**, которая осмысляется как образ полета. Обратим внимание еще на три ряда звуков, сообщающих изобразительность другим глаголам, — *взвилась* в ряду : *Со свистом туча стрел взвилась* (**с — св — с —зв**), *стучать* в ряду : *стучать мечи... туча... помчались* (**ча — чи — ча — ча**), *рубится* в ряду : *...рубится за строем строй* (**ру — ро — ро**).

Все же немало элементов связывает Пушкина 1820 года с классической традицией. Это, прежде всего, привычный канон перечисления, построенного на анафоре *там* (семь раз в пяти стихах, 11-21) *тот* (дважды, 22-23), *другой* (24). Это и привычные эпитеты, которые, правда, у Пушкина никогда не оказываются чисто орнаментальными — они возрождены в первоначальной образности, однако все же идут в русле классической традиции : *неукротимые дружины* (3), *рать удалая* (8), *легкая стрела* (23), *бешеный конь* (25), *темная ночь* (26), *кровавые тела* (28), *томны очи* (29), *бранный сон* (30), *скорбный стон* (31). Чтобы понять их украшающую функцию, достаточно в порядке эксперимента их отбросить ; например, в стихах 28-32 :

За грудами [кровавых] тел
Бойцы сомкнули [томны] очи,
И крепок был их [бранный] сон ;
Лишь изредка на поле битвы
Был слышен падших [скорбный] стон...

Схожий эпизод — в поэме **Полтава** (1830), где он тоже представляет собой кульминацию повествования :

Горит восток зарею новой.
Уж на равнине, по холмам

Грохочут пушки. Дым багровый
Кругами всходит к небесам
Навстречу утренним лучам.
Полки ряды свои сомкнули.
В кустах рассыпались стрелки.
Катятся ядра, свищут пули ;
Нависли хладные штыки.
Сыны любимые победы,
Сквозь огнь окопов рвутся шведы ;
Волнуясь, конница летит ;
Пехота движется за нею
И тяжкой твердостью своею
Ее стремление крепит.
И битвы поле роковое
Гремит, пылает здесь и там,
Но явно счастье боевое
Служить уж начинает нам.
Пальбой отбитые дружины,
Мешаясь, падают во прах.
Уходит Розен сквозь теснины ;
Сдается пылкий Шлиппенбах.
Тесним мы шведов рать за ратью ;
Темнеет слава их знамен,
И бога браней благодатью
Наш каждый шаг запечатлен.

Здесь Пушкин и ближе к классицизму, и дальше от него. Ближе — характерным для эпопеи настоящим временем повествования, мифологической концовкой — *...бога браней благодатью* (26), перифразой, обозначающей шведов — *Сыны любимые победы* (10), в которой существенна и традиционная персонификация « победы », как античной богини ; все это, да и единство безлично-торжественного тона приближает батальную сцену **Полтавы** к классической эпопее. С эпизодом из **Руслана и Людмилы** этот отрывок схож преобладанием динамических глаголов, — в особенности в стихах 5-17 : *сомкнули* (6), *рассыпались* (7), *катятся, свищут* (8), *нависли* (9), *рвутся* (11), *летит* (12), *движется* (13), *крепит* (15). Однако уже нет « пространственных » перечислений, нет украшающих эпитетов. Каждое слово мотивировано внутренним контекстом, необходимостью дать максимально точное изображение происходящего, которое не возведено к отвлеченно-идеальному сражению, а единично и в своей единичности неповторимо. Последовательность боевых событий отчетлива : наступление шведов, бросивших вперед кавалерию и

закрепляющих успех движением пехоты, — и отпор, данный шведам сомкнутыми полками русских войск и рассыпавшимися в кустах стрелками. Пушкин вводит в поэтический рассказ профессионально-военную терминологию, противостоящую классической системе абстрактно- родовых слов и эстетизирующих перифраз (ср. у Хераскова : *...на своих оружьях онемев* или *мещет гром*). Пушкинское описание высоко поэтично, но не вследствие использования специфически высоких слов, а благодаря приданию поэтичности словам и оборотам любого пласта. Стихи, описывающие подготовку русских к обороне, кажутся деловитой экспликацией военных действий : *Полки ряды свои сомкнули. / В кустах рассыпались стрелки. / Катятся ядра, свищут пули ; / Нависли хладные штыки* (7-9). Только в последнем предложении эпитет выводит за пределы официального отчета. Поразительный эпитет ! **Хладные** *штыки* — это и развитие терминологического сочетания « холодное оружие » (в этом плане он включается в общую линию деловитого отчета), и характеристика сосредоточенного спокойствия русской обороны (хладнокровия) и материальная характеристика металла — холодной стали ; сила эпитета увеличена еще тем, что он стоит рядом с другим, контрастирующим с ним славянизмом : *огнь окопов* (11). Дальнейшее повествование столь же терминологически и профессионально точно, но сжато в кратчайшие поэтические формулы : *Волнуясь, конница летит ; / Пехота движется за нею / И тяжкой твердостью своею / Ее стремление крепит* (12-15). Здесь еще один многосмысленный и предельно экспрессивный эпитет : **тяжкой** *твердостью,* — он противопоставляет медленную надежность пехоты « полету » конницы. Впрочем, и движение стиха служит выявлению того же контраста : *конница* занимает один быстрый стих — замедленное начало (*волнуясь*) и энергичное мужское окончание ; *пехота* — три стиха, ритмически подобных : с пиррихием на третьей стопе. О контратаке русских даже не сказано, что она состоялась. Ее внезапность — в смысловом скачке от стиха 21 к 22-му : после протокольно точных и в то же время возвышенных строк : *Пальбой отбитые дружины, Мешаясь , падают во прах* (20-21) — мгновенный переход к отступлению шведов : *Уходит Розен сквозь теснины ; / Сдается пылкий Шлиппенбах* (22-23), и следующий стих — уже о развернутом контрнаступлении : *Тесним мы шведов рать за ратью* (24). Концовка эпизода — высокое обобщение, использующее поэтику классической эпопеи : персонификация славы, заключительное обращение к *богу браней*.

Пушкин не замыкается в пределах единого стиля — он использует их соотношение, а также ассоциации, возбуждаемые в сознании читателя каждым из них. Один такой стиль — простое, на

прозу ориентированное повествование, подчеркнутое переносами : *...по холмам / Грохочут пушки. Дым багровый / Кругами всходит к небесам* (2-4). Второй — профессионально-военная речь, сливающаяся с поэтической. Третий —восходящий к классицизму перифрастический (*Сыны любимые победы* — 10) и аллегорический (*победа, слава, бог браней*) слой. Эти три стилистических слоя сливаются в динамике текста, их объединяет общий высокий тон и уравнивает метр четырехстопного ямба. Важно отметить, что здесь поэтическое не равно высокому стилю ; вернее, высокое зависит не от общеязыковых свойств слова, но рождается в пушкинском контексте. Так, в рассматриваемом эпизоде специально-военная речь оборачивается высоким слогом. Об этом процессе с большой убедительностью писал В. Д. Левин в книге, рассматривающей русскую историческую стилистику. В. Д. Левин показывает, как еще в системе карамзинизма высокое уступает место поэтическому. У Тредиаковского « стилистический отбор заранее предопределен » — темой, жанром ; между тем, « принципы употребления 'поэтической' лексики прямо противоположны. Стилистическая окраска слова здесь не определяется предметом, а накладывается на предмет, поэтизирует его »[1]. И далее — с еще большей отчетливостью : « каждое поэтическое слово может ощущаться как высокое, но не каждое слово высокое может употребляться как поэтическое »[2]. В. Д. Левин обобщает свою мысль об этом движении : « Одна из существеннейших сторон той 'революции', которая произведена в пушкинскую эпоху (и прежде всего в творчестве Пушкина), заключается в преодолении абстрактно-стилистического, нормативного подхода к языку художественной литературы, в выдвижении нового критерия — критерия художественности. Это обещало расцвет индивидуальных стилей, явилось одним из свидетельств развития реалистического метода, чуждого той 'заданности' языка, которая свойственна в той или иной мере всей дореалистической литературе... »[3].

Да, « обещало расцвет индивидуальных стилей ».

В эпизоде из **Полтавы** стиль намеренно неиндивидуальный, — он, так сказать, державный. Пушкинское *мы* здесь общенациональное, оно противопоставлено шведам : *...счастье боевое Служить уж начинает нам* (18-19), *Тесним мы шведов...* (24). От лица такого *мы* и ведется рассказ.

В этой позиции повествователя есть и близость к классицизму, и существенное отличие от него : все-таки в пушкинском

1. В. Д. Левин. **Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX вв. (Лексика)**. М., « Наука », 1964, стр. 150.
2. Там же, стр. 343.
3. Там же, стр. 342.

мы есть хоть и очень обобщенное, но национально-конкретное начало (отсюда в **Полтаве** и пробивающаяся на поверхность стихия народной песни, как, например, в отрицательных сравнениях — *Не серна под утес уходит, / Орла послыша тяжкий лет ; / Одна в сенях невеста бродит, / Трепещет и решенья ждет* — или в «повествовательных вопросах » вставной баллады о гонце : *Кто при звездах и при луне Так поздно едет на коне ?..*).

Принципиально иной стиль в стихотворении **Делибаш** (1829), представляющем переход к новой, сугубо индивидуальной и определенно-реалистической системе :

Перестрелка за холмами ;
Смотрит лагерь их и наш ;
На холме пред казаками
Вьется красный делибаш.

Делибаш ! не суйся к лаве,
Пожалей свое житье ;
Вмиг аминь лихой забаве :
Попадешься на копье.

Эй, казак ! не рвися к бою :
Делибаш на всем скаку
Срежет саблею кривою
С плеч удалую башку.

Мчатся, сшиблись в общем крике...
Посмотрите ! каковы ?..
Делибаш уже на пике,
А казак без головы.

Ситуация стихотворения определена четко : два враждующих лагеря, турецкий и русский ; из турецкого выезжает наездник, крутится перед рядами противника, ему навстречу выскакивает на коне казак, и в стремительном поединке погибают оба. Здесь тоже местоимение « мы » : друг другу противопоставлены *их* — *наш*. Несмотря на это, рассказ не безличный, не отвлеченно-державный : два средних четверостишия — монолог, произносимый от имени свидетелей события ; это как бы упорядоченные в регулярных строфах четырехстопного хорея возгласы казаков. Отсюда разговорная идиоматика — *вмиг аминь...*, специальное слово *лава*, фамильярные обороты *не суйся*, *пожалей свое житье*, *Эй, казак !*, *башка* ; отсюда же и народно-поэтические сочетания с постоянными эпитетами : *лихая забава, удалая башка*. С этим же

субъектным планом казацкого войска связана и намеренно-облегченная, чуть ли не шуточная концовка, констатирующая страшный исход поединка : *Делибаш уже на пике, / А казак без головы*. Нельзя же, в самом деле, представить себе, что мирный столичный житель, литератор А. С. Пушкин так легкомысленно воспринял кровавую сцену, которую увидел в местечке Саган-Лу! Повествование, лишенное индивидуального субъектного плана, теперь невозможно — если оно и встречается у зрелого Пушкина, — например в « державном » стиле **Полтавы**, — то уже не в качестве нормы, а как особый, весьма специфический прием.

Речь казаков прошла тщательную художественную обработку, чтобы стать пушкинским стихотворением. Шестнадцать строк архитектонически расположены с идеальной симметрией : авторское введение, строфа I ; обращение к турецкому наезднику II ; обращение к казаку, III ; авторское заключение, IV . Звуки турецкого слова **делибаш** пронизывают каждую строфу :

I	2	*...лагерь их и наш*	л — ш
	4	*делибаш*	д — л — б — ш
II	1	*Делибаш*	д — л — б — ш
	3-4	*лихой забаве*	
		Попадешься	л — б — ш
III	2	*Делибаш*	д — л — б — ш
		удалую башку	д — л — б — ш
IV	1	*сшиблись*	ш — б — л
	3	*Делибаш*	д — л — б — ш

Но и звуки слова « казак » пронизывают стихотворение — в меньшей степени, но все же :

III	1	*казак*	к — к
	2	*скаку*	к — к
IV	1	*крике*	к — к
	2	*каковы*	к — к
	4	*казак*	к — к

Поединок наездников образно воплощен в « поединке » звуковых тем, осмысленных внутри стихотворения, внутренним его контекстом.

Впрочем, **Делибаш** — небольшое стихотворение, которое трудно сопоставлять с поэмами, рассмотренными выше. Более наглядный и убедительный пример — большое стихотворение, почти поэма Лермонтова *Я к вам пишу случайно ; право...* (1840),

в первой публикации названное **Валерик**, из которого заимствуем один эпизод.

Раз — это было под Гихами —
Мы проходили темный лес ;
Огнем дыша, пылал над нами
Лазурно-яркий свод небес.
Нам был обещан бой жестокий.
Из гор Ичкерии далекой
Уже в Чечню на братний зов
Толпы стекались удальцов.
Над допотопными лесами
Мелькали маяки кругом ;
И дым их то вился столпом,
То расстилался облаками ;
И оживилися леса ;
Скликались дико голоса
Под их зелеными шатрами.
Едва лишь выбрался обоз
В поляну, дело началось ;
Чу ! в арьергард орудья просят ;
Вот ружья из кустов выносят,
Вот тащат за ноги людей
И кличут громко лекарей ;
А вот и слева, из опушки,
Вдруг с гиком кинулись на пушки ;
И градом пуль с вершин дерев
Отряд осыпан. Впереди же
Все тихо — там между кустов
Бежал поток. Подходим ближе.
Пустили несколько гранат ;
Еще подвинулись ; молчат ;
Но вот над бревнами завала
Ружье как будто заблистало ;
Потом мелькнуло шапки две ;
И вновь все спряталось в траве.
То было грозное молчанье,
Недолго длилося оно,
Но в этом странном ожиданье
Забилось сердце не одно.
Вдруг залп...глядим : лежат рядами, —
Что нужды ? здешние полки
Народ испытанный... « В штыки,
Дружнее ! » — раздалось за нами.

Кровь загорелася в груди !
Все офицеры впереди...
Верхом помчался на завалы
Кто не успел спрыгнуть с коня...
« Ура ! » — и смолкло. « Вон кинжалы,
В приклады ! » — и пошла резня.
И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна.

Две темы : природа и война. Первая отличается высокой торжественностью, вторая — грубо-материальной точностью. Как обычно у Лермонтова, высокая стилистическая стихия связана с традиционно-поэтическими речевыми формами ; так, о лесе и южном небе : *...темный лес ; Огнем дыша, пылал над нами / Лазурно-яркий свод небес* (2-4) ; *...Под их зелеными шатрами* (15) — эти эпитеты и метафоры относятся к широкому контексту романтического стиля. Схватка с противником дана словесными средствами поразительной конкретности : тут и военно-профессиональные термины (*арьергард*), и разговорное просторечие, и военные команды. При повествовании о бое автор не связан традицией или трафаретом ; он лишь стремится к наибольшей точности.

Позиция рассказчика — внутри события, которое медленно развертывается на его глазах. Он не слишком понимает, что делается : противника нет, его нападенья из-за укрытий загадочны ; люди падают и гибнут неожиданно :

Вот тащат за ноги людей
И кличут громко лекарей ;
А вот и слева, из опушки,
Вдруг с гиком кинулись на пушки ;
И градом пуль с вершин дерев
Отряд осыпан...

Нет местоимений, как, впрочем, нет и подлежащих ; все смешивается : кто — *тащат за ноги людей* ? Кто — *с гиком кинулись на пушки* ? Русские или чеченцы ? Эта путаница существенна, как существенна и пассивная форма — *отряд осыпан* (25). Дальше, может быть, и нет путаницы сюжетной, — речь явно идет о русских

солдатах, — но создает некую смутность отсутствие местоимений, солдаты сливаются в нерасчленимую массу, которая противостоит другой, такой же нерасчленимой массе :

[*Мы*] *Пустили несколько гранат ;*
[*Мы*] *Еще подвинулись ;* [*они*] *молчат...* (28-29)

« Грамматическая загадочность » продолжается, — ее развивают средний род существительного внешне-сходные формы глаголов (-ало, -уло, -алось) :

Но вот над бревнами завала
Ружье **как будто заблистало** *;*
32 *Потом* **мелькнуло** *шапки две ;*
И вновь **все спряталось** *в траве.*

Внезапное изменение обстановки — противник обнаруживает себя. Но строй предложений все тот же, — та же « грамматическая загадочность » :

Вдруг залп... глядим : лежат рядами, —
Что нужды ? здешние полки
40 *Народ испытанный...*

Дальнейшие глаголы по форме похожи : *В штыки... —* **раздалось** *за нами* (41), *« Ура ! » — и* **смолкло** (46), *Резались жестоко* (49), *Ручей телами запрудили* (51). В заключение эпизода обе массы сливаются ; автор не отличает — не хочет отличать — одну от другой. Главное противоречие не между русскими и чеченцами, а между людьми и природой : ее величавым покоем и их судорожной резней. Природа и война противопоставлены как поэзия и проза. Проза выражена и лексическим строем, и множеством переносов (*Едва лишь выбрался обоз / В поляну... —* 16-17), и подчеркнутой обрывистостью речи. Война извращает естественные соотношения, уродует природу : *...мутная волна / Была тепла, была красна* (54-55), как и стих она уродует, превращая его в обрубки прозаической речи.

Большинство глаголов употреблено так, что фиксируется следствие — в отрыве от причины ; отмечено действие — и скрыт его носитель ; намеренно нарушена логика причинно-следственных рядов. *Чу ! в арьергард орудья просят... —* кто ? *Вот тащат за ноги людей —* кто ? *С гиком кинулись на пушки —* кто ? *градом пуль с вершин дерев Отряд осыпан —* Кем ? *Пустили несколько гранат —* кто ? *молчат —* кто ? *Вдруг залп —* кто его произвел ? *лежат рядами —* кто ? *В штыки, дружнее ! — раздалось за нами... —*

кто это сказал ? *Ура ! — и смолкло* — кто крикнул ? и кто смолк ? *Вон кинжалы, В приклады !* — кто это сказал ? кто дал такую команду ? *...и пошла резня* — наконец-то в предложении появился субъект, но отвлеченный, общий. Дальше тоже глаголы действия, лишенные деятеля : *резались, запрудили.*

Так грамматическими формами выражена иррациональность, хаотическая непонятность боя, увиденного изнутри его участником.

Вся система Лермонтова — от начала до конца — окказиональна : иерархия высокого и низкого, поэтического и прозаического (природа — война) создана Лермонтовым в контексте его лирического творчества. Есть у Лермонтова застывшие сочетания (*Лазурно-яркий свод небес* — 4, *Под их зелеными шатрами* — 15), но тут сама трафаретность оказывается элементом лермонтовской системы соотношений, — она включается в высокую тему природы.

Поучительно сопоставить **Валерик** с предшествующей поэмой А. Полежаева **Чир-Юрт** (1832), с которой у нее немало общих черт. Некоторые эпизоды боя чеченцев так написаны Полежаевым, что его влияние на Лермонтова представляется несомненным. Вот один из таких эпизодов :

Вот прояснился небосклон...
Река вблизи. На берег прямо
Кавалерийский легион
Коней испуганных упрямо
Торопит в воду. Залп огней
Раздался вдруг из камышей...
Покойно, тихо, без ответа
На ласку вражьего привета
Плывут и едут казаки...
Вторичный залп... Опять молчанье...
В волнах разлившейся реки
И гул, и крик, и коней ржанье.
Вода свирепствует, кипит,
Буграми в рать отважных хлещет ;
Товарищ всадника трепещет,
И леденеет, и храпит...
Вздымая морду, друг ретивый
В стихии грозной тонет с гривой,
Дрожит, колеблется, как челн,
Неся заветного рубаку,
Или, предавшись злобе волн,

Бессильный, мчится по Сулаку...
На солнце блещет в вышине.
И русской пушки гул мятежный
Гласит на вражьей стороне
Чир-Юрта жребий неизбежный !

Ряд элементов этого текста прямо-таки повторены Лермонтовым : прозаизирующие переносы (4-5-6), краткие назывные предложения (10-12), вереницы динамичных глаголов (9, 16, 16, 19), и проч.

Лермонтовский стих

Вдруг залп... глядим : лежат рядами...

кажется едва ли не цитатой из поэмы Полежаева.

Вторичный залп... Опять молчанье... (10)

Или еще у Полежаева :

...залп огней
Раздался вдруг из камышей (5-6)

Близки к Лермонтову (впрочем, разумеется, и к учителю Полежаева — к Пушкину) вещественно точные определения, глаголы, сравнения : *Вода свирепствует, кипит, Буграми... хлещет* (13-14), конь *трепещет, И леденеет и храпит, Вздымая морду... тонет с гривой, Дрожит, колеблется, как челн* (15-19) и ниже, в продолжении цитированного отрывка :

Смотрите, как тавлинец ловкой
Один на выстрел боевой
Летит, грозя над головой
Своей блестящею винтовкой;
С коня долой — удар, и вмиг
Опять в седле, стреляет снова,
К луке узорчатой приник —
И нет наездника лихого !
Вот двое пеших за бугром...
На сошки ружья, приложились...
Три пули свистнули кругом...
Они ответили и — скрылись !..

Однако, отличий не меньше (а возможно и больше), нежели сходств или совпадений. У Полежаева точка зрения постоянно сдвигается : то он участник дела (15-16), то всезнающий повествователь-поэт, предсказывающий победный исход сражения, причем его предсказание носит характер эмоциональный, романтически-декламационный (24-26). Немного раньше в тексте поэмы патриотический пафос еще более явен :

Назло примерной доброте
Вассал и друг неблагодарный,
Как часто в наглой черноте
Питал он замысел коварный,
Острил убийственный кинжал
На благодетельную руку,
И ей же с робостью вверял
Свою измену, жизнь и муку !
Но он придет — сей лютый час !
Злодей проснется без отрады,
И будет тщетно скорбный глас
Просить отверженной пощады !..

Для Лермонтова такие оценки немыслимы не только потому, что он иначе относится к чеченцам и о бое пишет не как о столкновении правых (русских) и виноватых (горцев), а как о столкновении прекрасной природы и безобразной резни людей, но еще потому, что немотивированные контекстом и ситуацией перескоки с одной точки зрения (участника) на другую (оценивающего повествователя) были нарушением его художественной системы. Невозможны у Лермонтова и такие перифразы, как *На ласку вражьего привета* (8), *Товарищ всадника* и *друг ретивый* (15, 17) вместо « конь », и такие предвзято оценочные характеристики, как *рать отважных* (14), или, в цитированном дополнительном тексте, *в наглой черноте, замысел коварный, благодетельную руку*. Вот еще, ниже у Полежаева, непредставимые в лермонтовской реалистической системе традиционные перифразы, восходящие к стилю классицистической эпопеи — привожу этот кусок, потому что он же содержит и элементы, Лермонтовым принятые полностью и, можно сказать, повторенные :

Собрав измученные силы,
Без слов, но **с бодрою душой,**
Они **встречают мрак могилы**
И образ смерти пред собой.
Один упал, другой слабеет...
Шатнулся, пал... и в целый рост !
На помощь — кони : тот за хвост,
Другой на гриве цепенеет...
Ныряют сабли и штыки ;
Несутся пушки с лошадями ;
Летает гибель над главами —
Идут бестрепетно полки...

Полежаев поэт замечательный, до сих пор весьма недооцененный в истории русской литературы, занимающий свое место между Пушкиным и Лермонтовым. Однако сравнение его батальной поэмы с лермонтовской отчетливо обнаруживает компромиссность и непоследовательность, неустойчиво переходный характер его искусства, подготовившего открытия русского реализма — открытия зрелого Лермонтова.

Прошло несколько десятилетий. Открытия Пушкина и Лермонтова разрабатывались поэтами XIX века — некоторые их расширяли, применяли к иным сюжетным обстоятельствам, другие обходили, возвращаясь к ранним стадиям русской поэзии. Возможны ли были иные пути ? Авторы **Делибаша** и **Валерика** отказались от абстрактно-высокой точки зрения на действие, вмешались в толпу персонажей, слово стало цитатой из реальности, — оно раскрывало сознание участника, эпическая величавость общей картины заменилась неповторимостью сиюминутной точности ; в центре произведения оказалась психология живой личности. « Общее » классицизма уступило место конкретности реального эпизода и переживания ; теперь « общее » было лишь имплицитно присуще частному, содержалось в нем в скрытом виде. Наступил, однако, период в развитии поэзии, когда общее опять заняло господствующую позицию, опять оттеснило частное, — функция поэтического слова резко изменилась. В известной степени произошло возвращение к былым чертам классицистического повествования, хотя новая система и оказалась небывалым по решительности отрицанием классицизма со всеми его художественными особенностями, со всей его рационалистической абстрактностью и узуальностью. Интересен в этом плане опыт В. Маяковского. Вот отрывок из его поэмы **Война и мир** (1916) :

Бутафор !
Катафалк готовь !
Вдов в толпу !
Мало вдов еще в ней.
И взвился
в небо
фейерверк фактов,
один другого чудовищней.

Выпучив глаза,
маяк
из-за гор
через океаны плакал ;

а в океанах
эскадры корчились,
насаженные мине на кол.

Дантова ада кошмаром намараннeй,
громогласие меди грохотом изоржав,
дрожа за Париж,
последним
на Марне
ядром отбивается Жоффр.

С юга
Котстантинополь,
оскалив мечети,
выблевывал
вырезанных
в Босфор.
Волны !
Мечите их,
впившихся зубами в огрызки просфор.

Лес.
Ни голоса.
Даже нарочен
в своей тишине.
Смешались их и наши.
И только
проходят
вороны да ночи,
в чернь облачась, чредой монашьей.

Это — кусок из развернутой метафоры, образующей часть поэмы : весь мир — Колизей, на арене которого бьются гладиаторами шестнадцать государств. С логической последовательностью метафора не выдержана, однако с нею связан, например, *бутафор*, к которому обращен возглас поэта, выступающего как бы режиссером гигантского спектакля. Автор вне событий, он — над ними, его повествование информирует о потрясениях всемирного масштаба : морское сражение, битва за Париж, кровавая резня в Турции, где уничтожаются армяне, столкновения сухопутных армий, артиллерийский обстрел городов и сел... Общее выражено в словесной форме предельной конкретности : каждое сколько-нибудь отвлеченное сообщение или утверждение приобретает черты материально осязаемой метафоры. Так, мысль :

« Становятся известны факты, — один страшней другого » — выражена в метафоре :

И взвился
в небо
фейерверк фактов,
один другого чудовищней.

Каждое из слов, стоящих в рифме, выделено крупным планом при помощи звука. Слову *фактов* предшествует *катафалк готовь*, — это ведет к необходимости разъединить рифмующее слово глубокой паузой : *фак // тов*, — оно должно стать разнозвучным и даже изохронным тому сочетанию, которое его предрекает. То же и с другой рифмующей парой :

Мало вдов еще в ней —
...чудовищней.

Здесь *вдов* рифмует с куском слова — *чудов...*, а последующее деформируется : *еще в ней — ...ищ-ней*. Опять происходит разрыв слова : *чудов // ищней*. Изуродованное слово приобретает образные свойства именно слова-урода : оно само по себе выступает вперед : в этих стихах слово, оформляющее общую мысль, становится в центре текста.

Вторая строфа — о морских сражениях : корабли подрываются на минах. Это дано в двух доведенных до предела метафорических образах. Первый — *маяк*, который светит *из-за гор через океаны* ; уже и сам по себе этот « трансокеанский » маяк гиперболичен ; но экспрессия еще усилена : маяк *выпучив глаза... через океаны плакал*. Второй образ еще более экспрессивен : *эскадры... насаженные мине на кол*. И снова — разрыв слова, обладающий образностью : *из-за гор* рифмует с частью слова *корчились*, это слово разламывается пополам, и оно тоже изуродовано, — как подорвавшийся на мине корабль :

а в океанах
эскадры кор // чились,
насаженные мине на кол.

В третьей строфе неясное слово *намаранней* (логически не вполне осмысляемая сравнительная степень причастия « намаранный ») ужимается под влиянием последующей составной рифмы *на Марне*, а деепричастие *изоржав* (глагол « ржать » — « изоржать ») рифмует с диссонирующим звуковым комплексом *Жоффр*, который к тому же звуками ж — р перекликается со

словами *дрожа* и *Париж*, Снова — рваные, изуродованные, диссонирующие слова, которые помогают создать антигармонический образно-звуковой мир. Четвертая строфа опять содержит две « кошмарных » метафоры : *Константинополь, оскалив мечети, выблевывал вырезанных...*, а жертвы турецкой резни впиваются *зубами в огрызки просфор*. Но и звуковая картина поддерживает зримую образность — таковы диссонанс *мечети — мечите* и преувеличенно глубокая парадоксальная рифма *Босфор — просфор.*

Здесь уж и речи нет об использовании традиции : все строится на вызывающей противоположности ей. Как для Лермонтова, война — противоестественна, чудовищна, но идея уродства проникает у Маяковского каждую клеточку текста, превращая любой речевой и стиховой элемент в образ противоестественности. Маяковский взывает еще и к ассоциациям читателя, внушая мысль, что ужас войны подготовлен историей человечества : древний Рим с его Нероном и гладиаторами, древний Восток с казнью сажанием на кол, Дантов ад, Библия... Маяковский строит художественный мир, отрывающийся от внешних законов реальности или логики, — мир воображения, оказывающийся произвольной, по-своему цельной моделью действительности и, в то же время, ее эстетической оценкой. Он возвращается к общему принципу классицизма : война, увиденная извне, трактованная как мифология, с сопутствующими такой трактовке аллегориями. Однако, с другой стороны, Маяковский создает словесную систему крайних окказионализмов, где контекст сужен максимально, — в гораздо большей степени, чем у любых его предшественников. Маяковский сдвигает далекие противоположности, извлекая из столкновения мощные, прежде непредвиденные эффекты : общее и частное соединяются в небывалом и, казалось, неосуществимом сплаве.

Иначе у В. Хлебникова, в поэме **Ночь в окопе** (1920). Вот эпизод боя из этой поэмы :

Курган языческой Рогнеде
Хранил девические кости,
Качал ковыль седые ости,
И ты, чудовище из меди,
Одетое в железный панцырь.
На холмах алые кубанцы.
Подобное часам, на брюхе броневом
Оно ползло, топча живое !
Ползло, как ящер до потопа,
Вдоль нити красного окопа :
Деревья падали на слом,

Заставы для него пустое.
И такал звонкий пулемет,
Чугунный выставив живот.
Казалось,
Над муравейником окопа
Сидел на корточках медведь,
Неодолимый точно медь,
Громадной лапою тревожа
И право храбрых — смерти ложе —
И стоны слабых, Боже, Боже !

Опять брони блеснул хребет
И вновь пустыня точно встарь,
Но служит верный пулемет
Обедню смерти, как звонарь.

Друзьями верными несомая,
По степи конница летела.
Как гости, как старинные знакомые,
Входили копья в крикнувшее тело.

А конь скакал...
Как желт
Зубов оскал !

Для хлебниковской картины боя важен не отрыв от традиций, а связь с ними. Это — русская классическая поэзия, присутствующая здесь и излюбленным ее метром четырехстопного ямба, и некоторыми привычно-высокими, восходящими к классицизму перифразами : *смерти ложе* (20), *обедня смерти* (24), и даже элементами торжественно-одического обращения : *И ты, чудовище из меди* (4). К классицизму же восходит пристрастие к простым сравнениям : *подобное часам* (7), *Ползло, как ящер до потопа* (10), *Казалось, Над муравейником...* (15-16), *как звонарь* (24), *как гости* (27), Хлебников связывает эпохи человеческой истории воедино, перебрасывает мосты между древностью и современностью, — он сгущает время, сливая древность и современность, или, точнее, открывая в нынешнем — древнее, Поэтому некий холм перифрастически именуется *Курган языческой Рогнеде* (1), а неназванный танк дан рядом перифраз : *чудовище из меди, Одетое в железный панцырь* (4-5), *Ползло, как ящер до потопа* (9), до *...брони блеснул хребет* (22), пулемет же уподоблен зверю :*Чугунный выставив живот* (14) и, ниже, *Сидел на корточках медведь, / Неодолимый точно медь* (17-18). Тот же

танк сравнен с часами — *Подобное часам, на брюхе броневом* (7), а пулемет со звонарем, который *служит... обедню смерти* (23-24). С этой образной системой связано метафорическое отождествление окопа с муравейником (16), а кавалерийских коней с *друзьями верными* (25). Древнее сознание, просвечивающее сквозь современность, проявляется и в остраненно-изначальном восприятии совершающегося — и в стихе о танке *Оно ползло, топча живое !* (8), и в намеренно-удивляющих сравнениях : *Как гости, как старинные знакомые / Входили копья в крикнувшее тело* (27-28). Наивность инфантильно-первобытного восприятия и в отдельных образных элементах текста, вроде *алые кубанцы* (6), *Вдоль нити красного окопа* (10), *такал звонкий пулемет* (13), в простодушном повторении *верный пулемет* (23) и *Друзьями верными несомая* (25), даже в восклицаниях испуга : *...Боже, Боже !* (21) или *Как желт / Зубов оскал !* (31).

Война, уподобленная первобытному столкновению человека с чудовищами животного мира ; человек, взятый в его исконной беззащитности и чуть ли не детской простоте, элементарности испуганного восприятия ; слияние в стихе и слове, словосочетании и предложении древнего и современного, литературно-традиционного и непосредственного — вот что такое батальная картина Хлебникова, чье слово резко обнаруживает иные свойства, нежели антитрадиционное, гиперболически-образное, отражающее уродство всемирной бойни слово Маяковского. Но и от слова Лермонтова, уходящего во внешний контекст действительности, оно отличается принципиально.

Изображению войны у Маяковского, губящей и уродующей человека, землю, слово и стих, враждебной природе и культуре, и войны у Хлебникова, возвращающей человека к первобытной дикости, интересно противопоставить написанное раньше, в самом начале мировой войны, стихотворение Н. Гумилева :

Наступление

Та страна, что могла быть раем,
Стала логовищем огня,
Мы четвертый день наступаем,
Мы не ели четыре дня.

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого,что Господне слово
Лучше хлеба питает нас.

И залитые кровью недели
Ослепительны и легки,
Надо мною рвутся шрапнели,
Птиц быстрей взлетают клинки.

Я кричу, и мой голос дикий,
Это медь ударяет в медь.
Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть.

О, как белы крылья Победы,
Как безумны ее глаза !
О, как мудры ее беседы,
Очистительная гроза !

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

И как сладко рядить Победу,
Точно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Отступающего врага.[1]

(1914)

Особенность стихотворения определим его сопоставлением с предшествующими. Лермонтов, а вслед за ним Маяковский, писали о противоестественности, о кровавом уродстве войны как таковой ; их героями были природа и культура, врагом — война. Пушкин (в **Полтаве**), не осуждая войну вообще, воспевал торжество нашей победы над шведами (*Ура, мы ломим, гнутся шведы !*) его герой — одна из воюющих сторон ; Гумилев далек от Лермонтова, к Пушкину он ближе, но вот что отличает его от певца Петра или, скажем, от Полежаева : он славит не одну из воюющих сторон, а мифологическую Победу. Реального противника нет ; он дается в проявлениях, источник которых неясен : *...страна ...Стала логовищем огня* — это *огонь* противника ? Или это некий вообще *огонь*, пожирающий дома и леса ? Или это *огонь* артиллерии, ведущийся с обеих сторон ? Или, наконец, небесный *огонь*, подобный тому, что обрушился на Содом и Гоморру (« И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу и огонь от Господа с

1. Привожу стихотворение в журнальной редакции, более полной.

неба », *Бытие,* 19) ? В пользу последнего предположения говорит и старинное *логовище,* и *рай* в первом стихе, и противопоставление : *рай — логовище огня*, приравнивающее реальную страну к преисподней ; *логовище огня* оказывается перифразой « ада ». Начало стихотворения можно передать так : не рай, но ад ; разумеется, рай здесь не в смысле, скажем, социального благополучия, а только прекрасного, мирного пейзажа, где ныне царствует не жизнь, а стихия уничтожения, смерть. Библейское начало сменяется двумя конкретными стихами, с точными числительными *четвертый день, четыре дня*, с прозаическими *наступаем* и *не ели.* Строфа делится на две половины : библейскую и реальную ; это « реальное » будет подхвачено лишь в последней седьмой строфе, — оно войдет в заключительные два стиха : *...Проходя по дымному следу / Отступающего врага.* Начало : мы наступаем, конец : враг отступает, оставляя за собой дымный след, дымящиеся пожарища. Между этими « реальными » строками располагается все стихотворение, пять его строф, в которых действительность войны, едва пробиваясь, тут же снимается : *И зали́тые кровью недели/Ослепительны и легки.* Еще прежде этих стихов реальность первой строфы снята религиозной возвышенностью второй : нет хлеба, но есть вера в правоту своей миссии.

Композиционно стихотворение распадается на три части : 3 + 1 + 3. Первая часть (строфы 1-3) построена на контрастах : рай — ад, Библия — реальность наступления голодных войск, хлеб — Господне слово, кровь — просветленность духа. Реальные *шрапнели* и *клинки* преобразованы в нечто далекое от реальности, легендарно прекрасное и ничуть, казалось бы, не угрожающее ; это преображение осуществлено парными определениями к единицам времени : *страшный и светлый час, ...недели... Ослепительны и легки*, и сравнением взлетающих клинков с птицами. Движения местоимений от *мы* к *я* — тоже движение от реального к возвышенно легендарному : *мы* — это наступающие солдаты, *я* — это уже не просто солдаты, но человек, дух которого побеждает плоть, взлетает над ней. Итак, первая часть — это отрицание яства земного во имя слова Господня, преодоление материи духом.

II часть — строфа 4, центральная. Здесь в центре *я*, человек, в котором соединены смертная плоть и бессмертный дух. Смертный охвачен страхом смерти — отсюда и крик — *я кричу* — и *голос дикий*, и отчаяние в повторе *не могу, не могу умереть*. Страх и отчаяние слиты с верой в бессмертие духа : *Я, носитель мысли великой...* В одной строфе, в том же я, и человек, и Человек. Первый — это тот из числа *мы*, кто *четвертый день наступает*, кто не ест, кого страшит кровь, кто может умереть. Второй — это тот, кого питает *Господне слово*, для кого *час — страшный и светлый*, а

недели — ослепительны и легки. Первый — плоть, второй — дух ; они противоборствуют.

III часть симметрична части I ; это те же три строфы, но теперь стихотворение, преодолев прежние противоречия, окончательно поднялось в высокую сферу духа. *Я* вырастает до аллегорического образа, равновеликого мифологической фигуре Победы, соединившей в себе эллинскую Нику, и библейского архангела, и любимую девушку, которую *сладко рядить ... в жемчуга*. А тот *я*, который казался смертным солдатом, теперь вмещает в себя все стихии природы, — он отождествлен со страной, с Россией, ее сердце бьется в его груди ; эта строфа, 6-ая, высокая точка стихотворения, которое после нее возвращается к образу белокрылой Победы из 5-ой строфы и наступающих войск из 1-ой. Часть III противоположна части I как будущее — настоящему, как фантастика — действительности, и, в целом, как дух — материи.

Такова батальная картина, созданная Н. Гумилевым и проникнутая не только религиозной образностью, но и религиозным мироощущением. Один Гумилев и мог — на основании подобного мироощущения — в другом стихотворении (**Война**, 1915) написать строки, за которые автора немало (и лишь отчасти справедливо) корили :

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны.

В ту пору один из самых проницательных критиков, Б. М. Эйхенбаум, отметил знаменательное « стремление поэта — показать войну как мистерию духа »[1], а В. М. Жирмунский увидел в стихотворении **Наступление** и примыкающих к нему, как « индивидуальная жизненная сила, в своей последней напряженности, сливается с над-индивидуальной, достигает бесконечной, мистической высоты »[2].

Таков другой аспект трактовки военного сюжета, — он противоположен Маяковскому, далек от Хлебникова, но не столь уж далек от наследников Гумилева, даже от таких, кто открещивался от него, как от нечистой силы.

1. Б. Эйхенбаум. **Колчан** Н. Гумилева. « Русская мысль », 1916, II, стр. 19.

2. В. Жирмунский. **Преодолевшие символизм.** « Русская мысль », 1916, XII.

Приведем одно из военных стихотворений А. Суркова — **Танки идут в атаку** (1942) :

Суглинок, примятый текучими трапами,
Чернильные тени на желтой траве.
Ступая по пеплу плоскими лапами,
С исходной срываются танки КВ.

Проходят вдоль поймы, вдоль древнего волока,
Сквозь блесткие нити весеннего дня.
От вражьих снарядов, как бронзовый колокол,
Гудит раскаленная боем броня.

В лощине, изрезанной рвами и дзотами,
Танкисты играют со смертью слепой,
И гибнут орудия вместе с расчетами,
Расплющены насмерть тяжелой стопой.

Земля от разрывов взлетает фонтанами
Под купол сверкающей голубизны.
Покрытые копотью, рваными ранами,
Трубят, наседая, стальные слоны.

За танками вслед, над окопами смятыми,
Над речкой, расплесканной жидким стеклом,
Стреляя, крича, поражая гранатами,
Пехота стремительно входит в пролом.

Лучами, до ряби в глазах накаленными,
Разбужены травы от зимнего сна.
Шумя на ветру полковыми знаменами,
На запад пошла в наступленье весна.

Здесь каждая строфа содержит отчетливо проведенный параллелизм : два стиха — природа, два стиха — война, танковое, а затем пехотное наступление. Оба ряда метафоричны. Метафоры первого, природного ряда эстетично-зрительные : *Чернильные тени на желтой траве*, *Сквозь блесткие нити весеннего дня*, *Под купол сверкающей голубизны*, *Над речкой, расплесканной жидким стеклом* (все это — вторые строки строф I, II, IV, V). Метафоры второго ряда объединены образом движущихся чудовищ : *Ступая по пеплу плоскими лапами*, *Расплющены насмерть тяжелой стопой*, *Трубят, наседая, стальные слоны*. Второй образный ряд противопоставлен первому и военно-профессиональной

фразеологией : *С исходной срываются танки КВ, Гудит раскаленная боем броня, ...гибнут орудия вместе с расчетами, Пехота стремительно входит в пролом.* Казалось бы, и здесь, как у Лермонтова (даже, отчасти, Хлебникова) война дана антиподом природе, враждебным ей началом. Однако заключительная строфа снимает эту противоположность и уравнивает оба метафорических ряда в единстве природной метафоры : победоносное наступление советской армии тождественно победе светлых сил природы ; возникает метафорическое отождествление противника с зимой, своих войск с весной ; оба ряда сливаются, образуя сложную метафору, позволяющую по-иному прочесть и все предшествующее. В этом образно-идейный смысл концовки :

Шумя на ветру полковыми знаменами,
На запад пошла в наступленье весна,

где в последний раз встречается военно-профессиональная фразеология, теперь, однако, получившая метафорическое осмысление. Таким образом особое значение приобретает и вообще соединение в сурковском стихотворении романтической метафорики с военными оборотами речи, то есть две линии стихотворения, апеллирующие к разным внешним контекстам.

Стихотворение А. Суркова — романтически-декламационная лирика. Другая ветвь, восходящая к лермонтовскому **Валерику**, и, далее, к пушкинскому **Делибашу**, представлена в новейшей литературе поэмой А. Твардовского **Василий Теркин** (1941-1945). Приведем один достаточно представительный эпизод — из главы **Теркин ранен** :

Не расскажешь, не опишешь,
Что за жизнь, когда в бою
За чужим огнем расслышишь
Артиллерию свою.

Воздух круто завивая,
С недалекой огневой
Ахнет, ахнет полковая,
Запоет над головой,
А с позиций отдаленных,
Сразу будто бы не в лад,
Ухнет вдруг дивизионной
Доброй матушки снаряд.
И пойдет, пойдет на славу,

Как из горна, жаром дуть,
С воем, с визгом шепелявым
Расчищать пехоте путь,
Бить, ломать и жечь в окружку.
Деревушка ! — Деревушку.
Дом — так дом. Блиндаж — блиндаж.
Врешь, не высидишь — отдашь !
А еще остался кто там,
Запорошенный песком ?
Погоди, встает пехота,
Дай достать тебя штыком.

Вслед за ротою стрелковой
Теркин дальше тянет провод.
Взвод — за валом огневым,
Теркин с ходу — вслед за взводом,
Топит провод, точно в воду,
Жив-здоров и невредим.

Вдруг из кустиков корявых,
Взрытых, вспаханных кругом, —
Чох ! — снаряд за вспышкой ржавой !
Теркин тотчас в снег — ничком.
Вдался вглубь, лежит — не дышит,
Сам не знает : жив, убит ?
Всей спиной, всей кожей слышит,
Как снаряд в снегу шипит...
Хвост овечий — сердце бьется,
Расстается с телом дух.
Что ж он, черт, лежит — не рвется,
Ждать мне больше недосуг.

Приподнялся — глянул косо.
Он почти у самых ног —
Гладкий, круглый, тупоносый,
И над ним — сырой дымок.

Сколько б душ рванул на выброс
Вот такой дурак слепой
Неизвестного калибра —
С поросенка на убой.
Оглянулся воровато,
Подивился — смех и грех :
Все кругом лежат ребята,
Закопавшись носом в снег.

Теркин встал, такой ли ухарь,
56 *Отряхнулся, принял вид :*
Хватит, хлопцы, землю нюхать.
Не годится, — говорит.

Сам стоит с воронкой рядом
60 *И у хлопцев на виду,*
Обратясь к тому снаряду,
62 *Справил малую нужду...*

Эпизод членится на несколько композиционных единиц, которые в данном случае уместно назвать монтажными кусками. « Куски » отличаются друг от друга авторским повествованием и степенью отдаленности или приближенности его к персонажу : от полной изолированности рассказчика до полного его слияния с героем. Рассмотрим эти расхождения и сближения, попутно устанавливая, каков же в нашем тексте образ автора — он обладает отчетливой стилистической характеристикой.

Кусок I (стихи 1-4). Общее вступление « от автора », который сам — солдат-пехотинец, ведущий повествование изнутри, то есть не как эпический рассказчик, отделенный от событий пространством и временем, и не как наблюдатель, стоящий в стороне от них, но как лицо заинтересованное, как прямой участник, для которого ведущая огонь артиллерия делится на « чужую » и « свою ». Солдатская психология выражена не только в этих определениях, устанавливающих точку зрения « нашего » воина на противника, но и в парадоксальном восклицании : *Что за жизнь...* ; смысл этого восклицания можно выразить так : « Какая радость !... », « Какое счастье !... », только по сравнению с приведенными синонимами оборот в тексте обыденнее, разговорнее, прозаичнее. Звучит грубоватый голос солдата, в котором есть еще и восходящая к фольклорной сказке интонация, выраженная характерным удвоением : *Не расскажешь, не опишешь...* (ср. привычно сказочное : « Ни в сказке сказать, ни пером описать »). Оборо́т же *Что за жизнь* втягивает читателя в будни военного быта ; война — дело обыкновенное, в ней есть свои огорчения и свои радости, и то, что человеку штатскому кажется из ряда вон выходящим — либо грандиозно батальным, либо героическим, либо ужасающе кровавым — то рядовому солдату представляется буднями повседневного существования, ставшими прозаической нормой. Рассказчик у Твардовского не гордится бесстрашием солдат, не удивляется их подвигам, не пугается потоков крови ; он живет в мире, обладающем другой точкой отсчета. В **Василии Теркине** война — состояние нормальное, отсутствие ее непредставимо. Именно этим профессионально солдатским отношением

к войне как к бытовой норме определяется стилистическое своеобразие поэта. Это и воплощено в обороте *Что за жизнь...*

II (стихи 5-24). Описание артподготовки, выдержанное в будущем времени. В этом будущем, заменяющем эпическое прошедшее — соединение воспоминания и мечты ; однако в конце описание переходит к настоящему времени, превращая воспоминание-мечту в реальность. Цепочка глаголов такая : *ахнет, запоет, ухнет, пойдет... дуть, пойдет... расчищать... путь, бить, ломать..., погоди, встает, дай достать...* Рассказ-описание уступает место непосредственной действительности изображения. План укрупняется ; повествовательное будущее превращается в драматическое настоящее и в еще более драматическое повелительное наклонение. Голос звучит все отчетливее и громче, рассказчик все очевиднее становится участником боя. Первоначально он, при всей явной заинтересованности и эмоциональной напряженности, все же повествует ; в конце куска автор оказывается атакующим пехотинцем, и это выражено в восклицаниях, обращенных к противнику : *Врешь, не высидишь — отдашь !* (20) и ниже : *Погоди,... Дай достать тебя штыком* (23-24).

Впрочем, стилистический тон куска таков, что с первых же строк у читателя нет сомнений : он слышит голос солдата. Прежде всего, текст насыщен профессионализмами. Дана ясная последовательность военных действий : сперва вступает в строй расположенная на недалекой огневой позиции полковая артиллерия, ведущая слитный огонь, затем с отдаленных позиций начинают бить — первоначально вразнобой — орудия дивизионной артиллерии ; огневой вал подавляет противника, разрушает его оборону и расчищает путь пехоте, которая устремляется в образовавшийся прорыв. Все изложенное содержится в тексте, но профессионально-военная речь дана в ее солдатски-разговорном варианте ; так, отброшены существительные и, в соответствии с нормами разговорной практики, оставлены лишь прилагательные (в контексте они как бы субстантивируются) : *С недалекой огневой* [*позиции*] *Ахнет, ахнет полковая* [*артиллерия*] *...Ухнет вдруг дивизионной* [*артиллерии*]... (6-11). Это — излюбленный прием Твардовского ; вот еще несколько примеров таких народных сокращений-субстантиваций : в той же главе ниже :

Тут как даст вблизи тяжелый [*снаряд*],
Аж подвинулась земля.
Вслед за ним другой [*снаряд*] *ударил,*
И темнее стало вдруг.
Развернись машина боком —
Бронебойным [*снарядом*] *припечет...*

Фамильярно-разговорная речь широко пользуется и такими, и другого типа эллипсисами; Твардовский щедро уснащает ими авторский рассказ; строки *Деревушка!—Деревушку. Дом — так дом. Блиндаж — блиндаж.* (18-19) в полном виде, без пропусков, преобразуются в следующую фразу : [Если есть на территории, по которой бьет артиллерия] *деревушка,* [то огонь уничтожает] *деревушку,* [если попадается] *дом* [то он уничтожает] *дом,* [и даже если есть] *блиндаж* [то он разрушает и] *блиндаж.* Разговорность ведет к пропуску всех частей предложения, заключенных в скобки, вследствие чего необычайно возрастает интонационная энергия каждого слова, вбирающего в себя смысловые и эмоциональные стороны, содержавшиеся в пропущенных элементах. Ср. ниже :

А [если] *еще остался кто* [нибудь] *там, ...* [то плохо ему придется, потому что] *Погоди, встает пехота...* (21-22). *Взвод* [движется вперед] *за валом огневым* (27); *Теркин тотчас в снег* [бросается] *ничком* (34) и др. Это повышение выразительности оставшихся слов за счет отброшенных — особенность поэтической речи Твардовского, усвоившей и типизировавшей специфические черты речи разговорной.

Рассказ об артподготовке, содержащийся в этом куске, не эпически объективен, — он проникнут эмоцией, которую можно точнее всего обозначить как восторг. Отсюда — интонационно выразительные повторы (*Ахнет, ахнет...* — 7, *И пойдет, пойдет...* — 13, *Дом — так дом. Блиндаж — блиндаж* — 19) и примыкающие к ним перечисления (*С воем, с визгом...* 15, *Бить, ломать и жечь...* 17), синтаксические усложненные фразы, торжественно развернутые на четыре, а то и на восемь стихов с перекрестной рифмовкой (5-8, 9-12 или даже 5-12, 13-16). Экспрессия этих строк резко усилена синтаксической изобразительностью. Так, неожиданность взрыва опаздывающего снаряда крупнокалиберной дивизионной артиллерии воплощена в замедленной структуре предложения, подлежащее которого заставляет себя ждать до конца последнего (четвертого, или, если угодно, даже восьмого) стиха :

А с позиций отдаленных,
Сразу будто бы не в лад,
Ухнет вдруг дивизионной
Доброй матушки...

и уже только в конце этой фразы, являющейся образцом так называемой « синтаксической ретардации », возникает долгожданное подлежащее, без которого вся фраза — загадочна :

...снаряд.

Еще одна особенность формы усиливает экспрессию — это повышенная звуковая насыщенность всего куска. Ей способствуют сходные звукоподражательные глаголы : *Ахнет, ахнет* (7), *ухнет* (11), и другие ономатопеи : *С воем, с визгом шепелявым* (15), и подчеркнутые переклички открытых ударных гласных — у, а, о :

Воздух круто завивая,	о — у — а
С недалекой огневой	о — о
Ахнет, ахнет полковая,	а — а — а
Запоет над головой,	о — о
А с позиций отдаленных	и — о
Сразу будто бы не в лад,	а — у — а
Ухнет вдруг дивизионной	у — у — о
Доброй матушки снаряд.	о — а — а

Обратим здесь внимание на такие звукосмысловые связи, как : *Ахнет, ахнет полковая* [а—а—а], *Ухнет вдруг* [у—у]... Последнее сочетание будет подхвачено ниже в ст. 31-35 : *Вдруг из кустиков корявых* [у—у—а], *Вдался вглубь* [а—у]...

Еще одна особенность куска : он насыщен разговорной идиоматикой. Таковы : *не в лад* (10), *пойдет... дуть* (13-14), *на славу* (13), *в окружку* (17), *врешь* (20), *погоди* (23), *достать... штыком* (24). Даже метафорические обороты резко повышающие выразительность текста и кажущиеся поэтизмами, не прерывают общей разговорно-речевой ткани : *Запоет над головой* (8), *...с визгом шепелявым* (15).,

Итак, все черты рассматриваемого куска обязаны своей экспрессией исключительно и единственно разговорной речи, типизированные свойства которой Твардовским в высшей степени искусно использованы : план будущего времени в соединении с настоящим, а также с повелительным наклонением ; разнообразная эллиптичность ; усиление устно-интонационной энергии посредством пропусков слов ; словесные и синтаксические повторы ; звукоподражательность особого, именно устного типа ; лексика и фразеология. Перед нами разговорная проза, сохранившая свои исконные черты, однако превратившаяся в стихи четырехстопного хорея, ритмически разнообразного и в целом от прозы далекого. Стихам Твардовского свойственны чисто-поэтическая сжатость, концентрированная быстрота скачкообразного развития, звуковая насыщенность. То, что этот текст высоко поэтичен, явствует хотя бы из его скрыто-композиционных особенностей, имплицитно заложенных в движении фраз и слов. Рассмотренный кусок ведет нас от рассказа об артподготовке (5-17) через ее непосредственную действительность (18-20) к

крупному плану рукопашного, штыкового боя (21-24), от повествования к обращенной прямой речи, то есть от общего речевого плана к крупному и даже сверхкрупному, чем и завершается кусок.

III (Стихи 25-30). Авторский рассказ о появившемся в тексте Теркине, который движется следом за наступающей пехотой, тяня́ провод. Автор снова отдаляется, отходит в сторону, речь снова до известной степени отделена от события (примерно как в куске первом). Перед нами — иной автор, не тот пехотинец, который только что кинулся в рукопашный бой, а именно рассказчик, сторонний наблюдатель, констатирующий, правда, с теми же разговорными эллипсисами : *Взвод — за валом огневым, Теркин с ходу — вслед за взводом...* (27-28). Здесь авторская речь скорее нейтральная, хоть и с некоторым налетом фольклорности, проявляющейся в тавтологическом повторе : *Жив-здоров и невредим* (30).

Кусок IV, который можно озаглавить : **Теркин боится снаряда** (31-42). Весь кусок — приближение авторской речи к внутренней, а потом и произнесенной вслух речи героя, до их полного слияния. Сначала рассказывается о том, как рядом упал снаряд, и как Теркин лег. Это, собственно, и не рассказ, а прямой показ, чему способствуют эллипсисы (без-глагольность), затем и настоящее время глаголов. Например, появление снаряда дано не глаголом, а звукоподражательным восклицанием : *Вдруг из кустиков... Чох ! — снаряд...* Ономатопея *чох* свидетельствует о том, что теперь восприятие события — от героя. Далее рассказ сливается с его, героя, внутренней речью : *Сам не знает : жив, убит ?* ; авторская речь с напряженными повторами, сохраняя самостоятельность, прямо передает ощущения Теркина : *Всей спиной, всей кожей слышит, Как снаряд в снегу шипит...* (37-38), а также (39-40), превращаясь в прямую речь героя, то есть в его мысли : *Что ж он, черт, лежит, не рвется, Ждать мне больше недосуг* (41-42). Затем два четверостишия : одно — от автора (43-46), другое — от героя (47-50); однако здесь оба потока слиты воедино, и можно приписать часть авторской строфы Теркину (*Сладкий, круглый, тупоносый,...* 45-46), часть теркинской — автору (*Сколько б душ рванул на выброс...* 47, 49). К этому слиянию обоих речевых потоков — слиянию до неотделимости — устремлен весь эпизод. Его завершение — это

Кусок V (ст. 43-62) : **Теркин не боится снаряда**. К нему относятся уже два рассмотренных четверостишия (43-50), и сюда же еще три аналогичных, в которых преобладает авторский рассказ, соединенный с мыслями или прямыми словами Теркина.

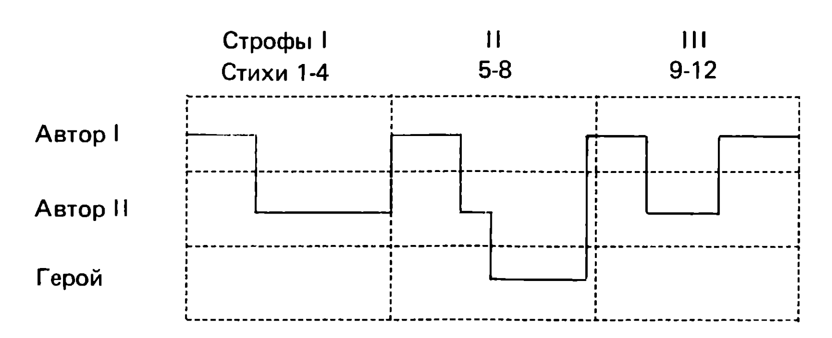
Приводя эти строфы, выделяю жирным шрифтом среди « авторского » курсива те элементы, в которых преобладает теркинская речь :

Оглянулся воровато,
Подивился — **смех и грех** *:*
Все кругом лежат ребята,
Закопавшись носом в снег.

Теркин встал, такой ли ухарь,
Отряхнулся, **принял вид** *:*
Хватит, хлопцы, землю нюхать.
Не годится, — *говорит.*

Сам стоит с воронкой рядом
И **у хлопцев на виду,**
Обратясь к тому снаряду,
Справил малую нужду.

Как и в предыдущих двух строфах, речь автора отделена от речи героя условно ; в сущности, они неотделимы, почти во всех случаях взаимозаменяемы. Это и есть важнейшая стилистическая особенность поэмы Твардовского, как она предстает перед нами в этом эпизоде. Графически соотношение речевых потоков в рассмотренном тексте можно представить так :



Стилистическая реальность текста сложнее этой схемы, — элементы трех речевых потоков менее радикально отделимы друг от друга. Все же основную тенденцию схема передает. Мы видим, как противопоставлены друг другу автор и герой, как соотносятся автор I (рассказчик) и автор II (участник боя, пехотинец), причем автор II одновременно и автор, и некий персонаж ; таким образом, автор II занимает среднее положение между автором I и героем (Теркиным). Впрочем, автор как таковой, автор I, редко

выступает в своей чистой функции — обычно он так или иначе соединяется с пехотинцем (автор II) или связистом (Теркиным).

Структура текста Твардовского далеко не проста. Она близка к структуре текста прозаического, однако обладает и всеми чертами, свойственными поэзии. Характерной особенностью произведения Твардовского именно это, казалось бы парадоксальное, но все же возможное взаимопроникновение прозы и поэзии.

Внешний и внутренний контексты

У Пушкина, прошедшего академию классицизма, решительно преобладает внешний контекст, определяющий значение его слова, как общесловарное. У Лермонтова, как уже говорилось, обычно наблюдается собственное осмысление излюбленных им слов, раскрывающихся читателю не в одном каком-нибудь стихотворении, а в контексте, который можно назвать « контекст Лермонтов ». Некоторые из самых важных для Лермонтова слов таковы : *страсть (страсти), огонь, пламя, буря, трепет, мечта, блеск, шум, тоска, пустыня, приличье, тайный, холодный, могучий, святой, отрада.* Возьмем одно из них — *пустыня*. Вот несколько контекстов, в которых оно встречается :

1. *В толпе людской и средь пустынь безлюдных*
   В нем тихий пламень чувства не угас...

(**Памяти А. И. Одоевского**, 1839)

2. *За жар души, растраченной в пустыне...*

(**Благодарность**, 1840)

3. *И грустно мне, когда подумаю, что ныне*
   Нарушена святая тишина
   Вокруг того, кто ждал в своей пустыне
   Так жадно, столько лет спокойствия и сна !

(**Последнее новоселье**, 1841)

4. *Так две волны несутся дружно*
   Случайной, вольною четой
   В пустыне моря голубой...

(**Графине Ростопчиной**, 1841)

5. *Выхожу один я на дорогу ;*
   Сквозь туман кремнистый путь блестит ;
   Ночь тиха ; пустыня внемлет Богу,
   И звезда с звездою говорит.

(1841)

Мы привели только пять примеров из многих возможных. Уже они говорят об эмоциональной насыщенности слова. Так, в примере 2 *пустыня* — это бесчувственные, бездушные люди, те самые, которые способны положить нищему камень в его протянутую руку. В примере 1 идет речь о сибирской каторге, на которой декабрист Одоевский провел 8 лет жизни, с 1829 по 1837 год ; значит, здесь *пустыня* — это край изгнания, жестокий, безлюдный. Близкое значение — в примере 3 : эти стихи посвящены Наполеону, и слово *пустыня* здесь означает остров Святой Елены, на котором умер изгнанный французский император, окруженный врагами и величественной природой ; это — тот самый остров

...под небом дальних стран,
Где сторожил его, как он непобедимый,
Как он великий, океан ! —

этими строками кончается стихотворение **Последнее новоселье**, из которого взят пример.

В примере 4 — смелое словосочетание *В пустыне моря голубой*[1]. И это не просто внешняя метафора, отождествляющая безлюдное море с пустыней. В стихотворении *Я верю : под одной звездою...* идет речь о судьбе двух людей, мужчины и женщины, которых разлучила недобрая жизнь, о несостоявшейся их близости, и эта судьба сопоставлена с волнами :

Так две волны несутся дружно
Случайной, вольною четой
В пустыне моря голубой :
Их гонит вместе ветер южный ;
Но их разрознит где-нибудь
Утеса каменная грудь...

Слово *пустыня* вызывает в нашем сознании мысль о светском окружении, которое отчуждает любящих друг от друга. Оно становится понятным, если помнить о контексте уже приведенной выше строки : *За жар души, растраченной в пустыне...*

В последнем, 5-м примере — *Пустыня внемлет Богу* — это же слово обозначает тихое безлюдье спящей местности. Смысл его здесь в том, что оно раздвигает рамки пространства. Стихотворение начинается с повествования о чем-то весьма определенном ; человек лунной ночью в одиночестве бредет по проселку :

1. Впрочем, у Лермонтова оно варьируется ; ср. : *В тумане моря голубом.*

Выхожу один я на дорогу ;
Сквозь туман кремнистый путь блестит ;
Ночь тиха...

И вот — горизонты раздвигаются. Нет уже *кремнистого пути*, реальной, единичной дороги, — есть земля и небо :

...Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно !
Спит Земля в сиянье голубом...

Пустыня — самое общее, лишенное конкретных признаков понятие, которое позволяет этот взлет к Богу звездам, небесам... Его можно здесь расшифровать как « пустынная, безлюдная, ночная Земля », — именно Земля, а не, скажем, деревня, поля, леса. Замечательно, что Земля, которая *спит в сиянье голубом*, увидена Лермонтовым как бы с другой планеты, или, если пользоваться сегодняшними понятиями, с точки зрения космонавта — этот взлет к масштабам космоса характерен для Лермонтова ; именно так описана Земля и в поэме о Демоне, где она тоже дается сверху, из безграничной дали :

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал :
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял...

Этот космический взгляд роднит Лермонтова с Блоком, который тоже в стихотворении о Демоне (1916) мог от имени своего героя, обращающегося к любимой женщине, сказать :

Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездою,
Землею кажется звезда.

С этим космизмом и связано лермонтовское слово *пустыня* в стихотворении **Выхожу один я на дорогу...**

Вот что такое лермонтовская *пустыня* : слово, стремящееся к максимальному расширению смысла. Пустыня — где нет близкой

души ; где человек обречен на одиночество изгнания ; где нет людей, нет жизни. Все эти частные контексты перекликаются, поясняют друг друга, образуют один общий, сложный смысл лермонтовского слова *пустыня.*

И вот теперь, с этим новым пониманием слова, прочитаем другие строфы Лермонтова — они окажутся сложнее, чем могли бы представиться прежде :

1. *Так, царства дивного всесильный господин,*
Я долгие часы просиживал один,
И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

(**Как часто, пестрою толпою окружен...**, 1840)

2. *Но остался влажный след в морщине*
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.

(**Утес**, 1841)

3. *Посыпал пеплом я главу,*
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром божьей пищи...

(**Пророк**, 1841)

В примере 1 — *влажная пустыня морей* : это близко к тому, что мы видим в стихах, посвященных Ростопчиной (*В пустыне моря голубой*). В примерах 2 и 3 вроде бы речь идет о пустыне в прямом смысле слова, и все же в обоих случаях преобладает оттенок другой — одиночество, безлюдье. Это не меняется от того, что *пустыня* в стихотворении **Пророк** имеет еще и дополнительный смысл — « пу́стынь », слово, которое Даль в « Толковом словаре живого великорусского языка » объяснял так : « Уединенная обитель, одинокое жилье, келья, лачуга отшельника, одинокого богомольца, уклонившегося от сует » (т. III, стр. 542).

Еще одно лермонтовское слово — *холод* и прилагательное *холодный.*

1. *Люблю тебя, булатный мой кинжал,*
Товарищ светлый и холодный...

(**Кинжал**, 1838)

2. *И ненавидим мы, и любим мы случайно,*
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

(**Дума**, 1838)

3. *Пробудится в тебе о прошлом сожаленье ?*
Иль, быстро пробежав докучную тетрадь,
Ты только мертвого, пустого одобренья
Наложишь на него холодную печать...

(Посвящение к поэме **Демон**, 1838)

4. *Когда касаются холодных рук моих*
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки...

(**Как часто, пестрою толпою окружен...**, 1840)

5. *И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,*
Такая пустая и глупая шутка...

(**И скучно, и грустно**, 1840)

6. *Картины хладные разврата,*
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей.

(**Журналист, читатель и писатель**, 1840)

7. *Вечно холодные, вечно свободные,*
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

(**Тучи**, 1840)

8. *Один, — он был везде, холодный, неизменный,*
Отец седых дружин, любимый сын молвы...

(**Последнее новоселье**, 1841)

9. *Пускай холодною землею*
Засыпан я,
О друг ! всегда, везде с тобою
Душа моя.

(**Любовь мертвеца**, 1841)

10. *Из-под таинственной, холодной полумаски*
Звучал мне голос твой отрадный, как мечта...

(1841 ?)

11. *Так две волны несутся дружно...*
...И, полны холодом привычным,
Они несут к брегам различным,
Без сожаленья и любви,
Свой ропот сладостный и томный,
Свой бурный шум, свой блеск заемный
И ласки вечные свои.

(**Графине Ростопчиной**, 1841)

Итак, что же такое у Лермонтова *холод, холодный* ? В примере 1 — твердость ; в примере 2 и 3 — равнодушие ; в примере 4 — спокойствие, невозмутимость ; в примере 5 — презрительное безразличие ; в примере 6 — бездушие ; 7 — свобода от привязанностей ; 8 — неприступность, несгибаемость ; 9 и 10 — нечто неживое, противоположное живому. В последнем, 11-м, это, казалось бы, вполне реальная характеристика морских волн ; но ведь волны-то метафорические, речь идет о любящих или любивших друг друга, которые *без сожаленья и любви* разошлись в разные стороны ; *...полны холодом привычным* оказывается характеристикой светского общества, а также их, этих двоих, принадлежащих к высшему свету. Лермонтов обычно не противопоставляет себя бездушному свету — и у него тоже *холодные руки*, — такие же бесчувственные, как *давно бестрепетные руки — красавиц городских* ; и у него, как у всего поколения, *царствует в душе какой-то холод тайный*. Вот что значит *из-под таинственной холодной полумаски* ; полумаска — обличие высшего света, признак его — холодное бездушие. От этого холода — шаг дальше, и тогда мы увидим :

На светские цепи,
На блеск утомительный бала
Цветущие степи
Украйны она променяла,

Но юга родного
На ней сохранилась примета
Среди ледяного,
Среди беспощадного света...

(**М.А. Щербатовой**, 1840)

А как было у Пушкина ? У Пушкина встречаем эпитет *холодный* в переносном значении, но оно, это значение, точно очерчено :

Кто изменил пленительной привычке ?
Кого из вас увлек холодный свет ?

(**19 октября**, 1825)

...фортуны блеск холодный
Не изменил души твоей свободной...

(Там же)

Душа вкушает хладный сон.

(**Поэт**, 1827)

Он пел — а хладный и надменный
Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал...

(**Поэт и толпа**, 1828)

Мы сердцем хладные скопцы...

(Там же)

Пушкинская метафора — общеязыковая. У Лермонтова же языковая метафора приобретает новое звучание, живую образность. У Пушкина сочетания с эпитетом *холодный* (или *хладный*) более или менее привычные, они близки к фразеологическим : *холодный свет, холодный блеск, хладный сон*. У Лермонтова некоторые допустимы с точки зрения общего словоупотребления — *с холодным вниманьем, холодные руки, холодная земля* (хотя и в этих случаях смысл обогащен дополнительными оттенками), другие же отличаются необыкновенностью, а потому особой силой воздействия : *холодная печать, картины хладные, холодная полумаска, полны холодом привычным...*

Нельзя читать Лермонтова как Пушкина — он требует другого подхода, привлечения иного контекста.

Но и Блока нельзя читать как Лермонтова, хотя по основным принципам Блок близок своему великому предшественнику. Казалось бы, то же слово, а как оно отлично от лермонтовского в строфах о петербургской белой ночи :

В те ночи светлые, пустые,
Когда в Неву глядят мосты,
Они встречались как чужие,
Забыв, что есть простое ты.

И каждый был красив и молод,
Но, окрыляясь пустотой,
Она таила странный холод
Под одичалой красотой...

(1907)

Таила странный холод — эти слова понятны лишь в сочетании с другими стихотворениями, например, со **Снежной девой** (1907) :

Она глядит мне прямо в очи,
Хваля неробкого врага.
С полей ее холодной ночи
В мой дух врываются снега...

и с циклом **Снежная маска**, написанным несколько раньше и представляющим собой многообразно развернутую и очень усложненную метафору, которая опирается на обиходное метафорическое « охладеть », « холодное отношение » и т. д.[1].

В одном из стихотворений этого цикла читаем :

Открыли дверь мою метели,
Застыла горница моя,
И в новой снеговой купели
Крещен вторым крещеньем я.

И в новый мир вступая, знаю,
Что люди есть, и есть дела.
Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идет путями зла.

Я так устал от ласк подруги
На застывающей земле.
И драгоценный камень вьюги
Сверкает льдиной на челе.

И гордость нового крещенья
Мне сердце обратила в лед.
Ты мне сулишь еще мгновенья ?
Пророчишь, что весна придет ?

Но посмотри, как сердце радо !
Заграждена снегами твердь.
Весны не будет, и не надо :
Крещеньем третьим будет — смерть.

(**Второе крещенье**, 1907)

1. Об этом писал подробно В. Жирмунский в кн. **Поэзия Александра Блока**. Пг., 1922, стр. 69 и дальше. См. также исследование З. Г. Минц. **Лирика Александра Блока (1907-1911)**, выпуск II, Тарту, 1969.

Здесь идет речь о том, как важна для поэта его глубокая связь с природой — метелью, снегами, всей этой бескрайней стихией. В то же время образы зимы — трагический символ безответной горестной любви. *Второе крещенье* поэта — это крещенье новой любовью и новым приобщением к стихиям природы. *Твердь* — в словаре Блока это слово обозначает иной, *звездный* или *надзвездный* мир, мир неземной. *Заграждена снегами твердь* — этот стих говорит о том, что поэт остается в материальном, земном мире природы. Он уже не верит в счастливую любовь, сулящую ему потусторонние откровения : *Весны не будет, и не надо...* Осмыслить данное стихотворение — это прежде всего верно понять слова *метели, снеговая купель, крещенье, весна, твердь*. Но особенность блоковских слов в том, что они не имеют однозначного смысла : *весна* может значить и *разделенная любовь*, и вообще *жизнь*, и *земное счастье*, и даже *мечта*, как в стихотворении, написанном в том же 1907 году :

О весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта !
Узнаю тебя, жизнь ! Принимаю !
И приветствую звоном щита !

(Цикл **Заклятие огнем и мраком**, 1907)

Итак, стихи о роковой страстной любви и безразличии женщины оказались сложнейшей метафорой, каждый отдельный элемент которой не поддается никакой разумной расшифровке. И все же понять их можно, — только необходимо для этого привлечь достаточно широкий контекст : весь цикл **Снежная маска**, да и другие стихи 1906 года, — например, стихотворение, кончающееся строфой :

И что ей молвить — нежной ?
Что сердце расцвело ?
Что ветер веет снежный ?
Что в комнате светло ?

(**Хожу, брожу понурый...**)

А в стихотворении **На чердаке** говорится о смерти — настоящей или метафорической ? — любимой женщины :

Ветер, снежный север,
Давний друг ты мне !
Подари ты веер
Молодой жене !
. . . .

Слаще пой ты, вьюга,
В снежную трубу,
Чтоб спала подруга
В ледяном гробу !..

(**На чердаке**, 1906)

Потребовалось бы слишком много места для того, чтобы в подробностях раскрыть символическое значение *холода, снежной вьюги, снежного ветра, кубка метелей* у Блока. Достаточно сказать, что внутри цикла **Снежная маска** создается своя система смыслов, которую нельзя перенести ни в какое другое произведение и которую нельзя понять извне. Это — особый вид контекста, в пределах которого создаются собственные, местные значения каждого слова и словосочетания. Стихи Лермонтова можно понять — хотя и не до конца — даже оставаясь в границах отдельного стихотворения ; полное их понимание дает выход в тот контекст, который мы назвали « контекст Лермонтов ». Стихи Блока по отдельности вообще останутся не понятыми — они требуют знания того поэтического языка, который лежит в основе целого цикла. Взаимоотношения между отдельными элементами этой системы, этого языка сложны : трудно представить себе « Словарь языка Блока », где оказались бы раскрыты все эти связи и отношения. Здесь необходимо сотворчество читателя, к воображению которого предъявляются большие и многообразные требования.

Контекст « цикл »

В новейшей литературе поэты часто объединяют стихотворения в циклы. Цикл — группа лирических вещей, связанных единством переживания и общими героями. Каждое из стихотворений цикла может существовать и само по себе, но цикл — это более обширный контекст ; он обогащает отдельное стихотворение, придает ему новые смыслы, дополнительные, иногда существенные оттенки. Циклы очень важны для творчества таких поэтов, как Блок, Маяковский, Ахматова, Пастернак, Цветаева, Тихонов.

Циклы могут быть объединены путешествием автора ; таковы **Стихи о Париже** и американские стихи Маяковского, **Итальянские стихи** Блока, **Тень друга** Тихонова. Цикл может быть посвящен женщине — например, **Кармен** Блока или **Последняя любовь** Заболоцкого. В центре цикла может стоять какой-нибудь один образ, имеющий для поэта особое, иногда даже символическое значение. Таковы некоторые циклы М. Цветаевой.

Вот, например, цикл **Стол** (1933). Составляющие его шесть стихотворений посвящены письменному столу, — не как мебели, а как постоянному спутнику поэта, помощнику, символу литературного труда. Пятое стихотворение гласит :

Мой письменный верный стол !
Спасибо за то, что ствол
Отдав мне, чтобы стать — столом,
Остался — живым стволом !

С листвы молодой игрой
Над бровью, с живой корой,
С слезами живой смолы,
С корнями до дна земли !

Стихотворение это вполне законченное. Стол соединяет в себе и предмет мебели — « письменный стол », — и то дерево, из которого он сделан. Дерево в столе не умерло — оно продолжает жить — с листвой, корой, смолой, корнями ; недаром так близки друг другу слова *стол* и *ствол* — они, эти слова, родные братья, связанные не происхождением, но роднящими их, почти одинаковыми звуками. Важное слово — эпитет *живой*, на пространстве в 8 строк он повторен трижды. Но стол более живой, чем даже дерево : он — человек, или, точнее, что-то вроде кентавра ; только кентавр — это полуконь, получеловек, а стол Цветаевой — получеловек, полудерево. О нем сказано : *С листвы молодой игрой Над бровью...* А привычное словосочетание « письменный стол » разбито вдвинутым между словами эпитетом *верный*, — *письменный верный стол* совсем не то же самое, что « верный письменный стол »; в первом случае разрушение сочетания оживляет, превращает стол в живое существо (относительное прилагательное превращено в качественное). В целом же стихотворение дает образ фантастический, который может быть лишь с трудом воссоздан воображением, — и все же образ этот достоверен, ибо читатель понимает, что значит игра листвы, живая кора, слезы смолы и корни, уходящие в землю — применительно к письменному столу, который оказывается частью живой природы : речь ведь идет не о столе, а о поэте, о его внутреннем мире.

Это стихотворение понятно и само по себе, но понимание его будет глубже, если помнить другие вещи цикла. Так, первое стихотворение начинается такой же строкой, что и пятое :

Мой письменный верный стол !

А дальше — иначе :

Спасибо за то, что шел
За мною по всем путям,
Меня охранял — как шрам.

Далее первый стих варьируется :

Мой письменный вьючный мул !
Спасибо, что ног не гнул
Под ношей, поклажу грез —
Спасибо — что нес и нес.

И дальше на все лады как бы « склоняется » корень слова *стол* :

...Битв рубцы
Стол, выстроивший в столбцы
Горящие : жил багрец !
Деяний моих столбец !

Столп столпника, уст затвор —
Ты был мне престол, простор —
Тем был мне, что морю толп
Еврейских — горящий столп !

В первом стихотворении развивается понятие *верный*. В третьем стол оживает — он приобретает человеческие черты :

Тридцатая годовщина
Союза — держись, злецы !
Я знаю твои морщины,
Изъяны, рубцы, зубцы —

Малейшую из зазубрин !
(Зубами — коль стих не шел !)
Да, был человек возлюблен !
И сей человек был — стол

Сосновый...

А последнее, шестое стихотворение цикла глубоко раскрывает его социальный смысл :

Квиты : вами я объедена,
Мною — живописаны.
Вас положат — на обеденный,
А меня — на письменный.

Вы — это мещане, живые мертвецы, начисто лишенные духовной жизни. Их стол — обеденный, и, обращаясь к ним, Цветаева почти по-плакатному иронически говорит :

Вы — с отрыжками, я — с книжками,
С трюфелем, я — с грифелем,
Вы — с оливками, я — с рифмами,
С пикулем, я — с дактилем.

И с не менее ироническим проклятием она восклицает :

В головах — свечами смертными —
Спаржа толстоногая.
Полосатая десертная
Скатерть вам — дорогою !

Табачку пыхнем гаванского
Слева вам — и справа вам.
Полотняная голландская
Скатерть вам — да саваном !

Мещане — это бездумные потребители : им дороже всего обед, их жизненная цель вполне выражается текстом обеденного меню — оливки, пикули, спаржа, трюфели. У них нет души ; стихотворение кончается строфой :

Каплуном-то вместо голубя
— Порх ! — душа — при вскрытии.
А меня положат — голую :
Два крыла прикрытием.

Конечно, эти потребители не видят и не понимают того, что доступно взору поэта : где им прозревать в столе — дерево, стихийное бытие живой природы ? Сказанное в пятом стихотворении доступно лишь поэту — в противоположность тем, у кого душа не голубь, а каплун. Голубь — птица, олицетворяющая высшее духовное начало, а каплун — это кастрированный петух, которого откармливают на мясо. Голубь и каплун противопоставлены у Цветаевой как духовное и материальное, как высокое и низкое, как поэзия и проза.

Прочитав это последнее стихотворение цикла, мы иначе поймем пятое, **Мой письменный верный стол...**, — оно наполнится большим общественным смыслом, приобретет черты антибуржуазного монолога. А предшествующие вещи раскрывают каждую из строк интересующего нас стихотворения, добавляя необходимые смысловые оттенки. В нашем восьмистишии стол — живой, но насколько же он более живой, если читатель помнит о сказанном выше : *Да, был человек возлюблен, И сей человек был стол Сосновый...* Насколько же родство слов *стол — ствол* полнее, если помнить о других предшествующих созвучиях : *стол-столб-престол-простор-столяр...*

Такова еще одна ступень контекста — контекст цикла.

Вверх по лестнице контекстов

Лестница контекстов вполне реальна. На основе всего, что сказано, можно представить ее в таком виде :

Контексты :

6 отдельного стихотворения

5 цикла стихотворений

4 данного автора

3 литературного направления

2 условно-словарный (общепризнанный переносный смысл)

1 общесловарный

Возьмем, к примеру, слово « буря » и проведем его по ступеням этой лестницы, не пытаясь выдержать историческую последовательность, а исходя только из логического развития мысли.

1. Общесловарный контекст

В стихотворении Пушкина **Туча** (1835) :

Последняя туча рассеянной бури !
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.
. . . .
Довольно, сокройся ! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Здесь *буря* — непогода, или (читаем в толковом словаре) « ненастье с сильным разрушительным ветром », как и в другом стихотворении Пушкина **Зимний вечер** (1825) :

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...
. . . .
Или бури завываньем
Ты, мой друг, утомлена...?

2. Условно-словарный контекст

Из стихотворения Пушкина **Наполеон** (1821) :

Когда, надеждой озаренный,
От рабства пробудился мир,
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир ;

Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный,
Свободы яркий день вставал, —

Тогда, в волненье бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел...

Буря в данном контексте — мятеж, революция. Это переносное значение общепринято, оно широко распространено и тянется через всю русскую поэзию.

3. Контекст литературного направления

В начале XX века *буря* означает уже не вообще народное волнение, но вполне конкретно : ожидаемую социалистическую революцию, как в **Песне о буревестнике** М. Горького (1901) :

Чайки стонут перед бурей, — стонут, мечутся над морем и на дно его готовы спрятать ужас свой пред бурей...

...Вот он носится, как демон, — гордый, черный демон бури...

— Буря ! Скоро грянет буря !

Это смелый Буревестник гордо реет между молний над ревущим гневно морем, то кричит пророк победы :

— Пусть сильнее грянет буря !...

Сравним с Горьким некоторых других революционных романтиков начала XX века. Вот, скажем, у неизвестного автора песни (1902) :

К нам, под знамя боевое,
К нам, все честное живое,
К нам, бойцов отважных рать !
Грянем бурей-ураганом !
Будем мы на страх тиранам
За свободу воевать !

Или у рабочего поэта А. Маширова в стихотворении **Не говори в живом признаньи...** (1916) :

...Придет пора, порыв созреет,
Заблещет солнцем наша цель.
Поэта мощного взлелеет
Рабочих песен колыбель.
И он придет как вождь народный,
Как бури радостной раскат,
И в песне пламенной, свободной
И наши песни прозвучат.

4. Контекст автора

В лирике Тютчева образ бури имеет особое значение, которое можно понять только из общего контекста тютчевской поэзии. Это яснее всего в стихотворении середины 1830-х годов :

О чем ты воешь, ветр ночной ?
О чем так сетуешь безумно ?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно ?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки !..

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый !
Как жадно мир души ночной

Внимает повести любимой !
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться !..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится !..

Согласно тютчевским взглядам на мир, в его глубинах кроется первобытный хаос, обнаруживающийся ночью, когда, как говорится в другом стихотворении, *прилив растет и быстро нас уносит В неизмеримость темных волн*. Этот хаос человеку *родимый*, ибо он таится в глубинах духа, жаждет вырваться наружу, разрушить зыбкие строения цивилизации, одолеть ее призрачную гармонию. *Ночная душа* склонна раскрыться навстречу извечному, древнему хаосу — это гибельно для разума, но это же и основа поэзии. *Бури* у Тютчева — это хаос, который живет в человеческой душе ; если эти бури разбудить, воскреснет и древний хаос. Спящие бури — это обузданная цивилизацией стихия духа, которая *с беспредельным жаждет слиться*. Только зная такой смысл слова у Тютчева, можно верно прочесть и стихотворение того же времени **Сон на море**, начинающееся строками :

И море и буря качали наш челн ;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне,
И мной своенравно играли оне.

Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликалися ветры и пели валы.
Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон...

Стихотворение это кончается строками, тоже проясняющимися общим контекстом — в сочетании со словами *буря, хаос* :

И в тихую область видений и снов
Врывалася пена ревущих валов.

5. Контекст цикла стихотворений

В цикле А. Блока **Кармен** (1914) 3-е стихотворение гласит :

Есть демон утра. Дымно-светел он,
Золотокудрый и счастливый,
Как небо, синь струящийся хитон,
Весь — перламутра переливы.

Но как ночною тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,
И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.

Что же в этой вещи значит последнее и очень для нее важное слово ? Из одного стихотворения смысл слова до конца не понять ; можно только смутно о нем догадываться. Речь идет о *демоне утра*, который светел, золотокудр, лучезарен, но в котором таится иное начало, грозное — *...этот лик сквозит порой ужасным*. Характерно отвлеченное, таинственное, в среднем роде данное существительное — *ужасное* ; оно далее раскрывается как *червонно-красное*, которым сквозит *золото кудрей*, и как слышимый в голосе утра *рокот забытых бурь*. Значит, *рокот бурь* — это и есть то *ужасное*, что противоречит светлому облику утра. Но что же это такое ? Слово *буря* встречается и в других стихотворениях цикла. Например, в 8-м, которое начинается строфами :

Ты — как отзвук забытого гимна
В моей черной и дикой судьбе.
О, Кармен, мне печально и дивно,
Что приснился мне сон о тебе.

Вешний трепет, и лепет, и шелест,
Непробудные дикие сны,
И твоя одичалая прелесть —
Как гитара, как бубен весны.

а кончается таким четверостишием :

В том раю тишина бездыханна,
Только в куще сплетенных ветвей
Дивный голос твой, низкий и странный,
Славит бурю цыганских страстей.

А в 9-м (**О да, любовь вольна, как птица...**) говорится о *буре жизни* :

За бурей жизни, за тревогой,
За грустью всех измен, —
Пусть эта мысль предстанет строгой,
Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен !

Буря жизни, буря страстей... Вот то, чем сквозит светлый лик золотокудрого демона утра, который *весь — перламутра переливы*. Это тот душевный хаос, те порывы темной страсти, та *черная и дикая судьба*, те *непробудные дикие сны*, которые таятся под покровом умиротворенности и гармонической красоты. Буря оказывается как бы изнанкой обманчивого душевного покоя, симметричной красоты. Вот об этом двоемирии в последнем, 10-м стихотворении цикла говорится :

Здесь — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.

Страшная, дикий — это противоположно *прелести дивной, гармонии светил*. Мир души человеческой — отблеск рыдающей *души вселенской...*

Так в контексте цикла **Кармен** открываются смысловые глубины блоковской *бури.*

6. Контекст одного стихотворения

Есть у современника, многолетнего соратника и в то же время — иногда — противника Блока Андрея Белого стихотворение, так и озаглавленное : **Буря** (1908). Вот оно :

Безбурный царь ! Как встарь, в лазури бури токи ;
В лазури бури свист и ветра свист несет,
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий,
Прогонит, гонит вновь ; и вновь метет и вьет.

Воскрес : сквозь сень древес — я зрю — очес мерцанье :
Твоих, твоих очес сквозь чахлые кусты.
Твой бледный, хладный лик, твое возликованье
Мертвы для них, как мертв для них воскресший : ты.

Ответишь ветру — чем ? как в тени туч свинцовых
Вскипят кусты ? Ты — там : кругом — ночная ярь.
И ныне, как и встарь, восход лучей багровых.
В пустыне ныне ты : и ныне, как и встарь.

Безбурный царь ! Как встарь, в лазури бури токи,
В лазури бури свист и ветра свист несет —
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий :
Прогонит, гонит вновь. И вновь метет и вьет.

Сквозь строки этого стихотворения просвечивает облик Христа, который отождествляется с образом поэта, страдающего за человечество и обреченного на непонимание, на отверженность. Это он — *безбурный царь* ; это он — *воскрес* ; это его *бледный, хладный лик* чужд, безразличен людям, мертв для них ; это он *в пустыне... как и встарь* обречен на трагическое одиночество. А буря ? Буря для Андрея Белого — это безостановочное движение природных стихий, движение, которое и есть для него вообще — жизнь. Как у Блока, она скрыта за видимостью *лазури* — покоя, гармонии, *безбурности.*

Но вот что особенно важно для понимания Белого : слово *буря* включается у него в вихреобразное движение слов, в тот « слововорот », о котором пишет исследователь его поэзии Т. Ю. Хмельницкая : « Стихи — кружащийся слововорот в непрестанном потоке звуковых подобий »[1]. Сходные слова цепляются друг за друга, мчатся одно за другим, образуя вихри, смерчи слов : *царь — встарь — лазури — бури — лазури — бури — свист — несет — метет — вьет — прогонит — гонит — вновь — вновь — метет — вьет.*

Это — в одной только первой строфе, — все эти сцепления слов передают порывы буревого ветра, *токи бури, бури свист, ветра свист*. Приобретает большой смысл и звуковой состав слова, особенно гласный звук у, который подхвачен соседними словами :

Безбурный царь ! Как встарь, в лазури бури токи :
В лазури бури свист...

Неожиданно получается, что слова *безбурный* и *лазурь*, по смыслу противоположные слову *буря*, становятся близкими ему благодаря своему звучанию, и это звучание оказывается важнее смысла. В словах *безбурный* и *лазурь* слышится прежде всего ветер : у — у... Ветер, стихия жизни — это и есть смысл *бури* у Андрея Белого.

И верно : сквозь все важнейшие вещи Белого проходит образ ветра, урагана, смерча, бури. Прежде всего так в его стихах представлено время, стремительно несущееся время :

Как токи бури,
Летят годины...

(**Время**, 1909)

1. Т. Ю. Хмельницкая, **Поэзия Андрея Белого.** В кн. : Андрей Белый, **Стихотворения и поэмы.** М.-Л., 1966, с. 40-41.

За решеткой тюрьмы
Вихрей бешеный лёт...

(**Успокоение**, 1905)

Взлетая в сумрак шаткий,
Людская жизнь течет,
Как нежный, снежный, краткий
Сквозной водоворот...

(**Смерть**, 1908)

Все же главным контекстом для понимания слова *буря* в стихотворении, названном этим столь существенным для А. Белого словом, оказывается само это стихотворение.

Мы поднялись на верхнюю ступеньку « лестницы контекстов » для слова *буря*. Можем ли мы теперь ответить на вопрос : — Каков смысл слова « буря » в русском поэтическом языке ?

Нет, на такой вопрос ответить очень трудно, почти немыслимо. Можно сказать, что на протяжении ста пятидесяти лет смыслы этого слова менялись, обогащались, — точнее, накапливались. В допушкинское время слово это значило бесконечно меньше, чем стало значить позднее. Каждый большой поэт добавлял к нему новые смыслы. Уже у Пушкина, у которого преобладает прямое, словарное значение слова, по крайней мере 5 разных переносных, образных значений. « Словарь языка Пушкина » указывает такие :

1. О сражении, битве

Он снова в бурях боевых
Несется мрачный, кровожадный...

(**Бахчисарайский фонтан**, 1823)

2. О чувствах, душевных волнениях

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен !

(**Евгений Онегин**, гл. 8, 1830)

3. О различных общественных движениях, восстаниях

...Ты видел вихорь бури,
Падение всего, союз ума и фурий,
Свободой гордою воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон.

(**К вельможе**, 1830)

4. О внешнем выражении раздражения, возмущения, негодования

Он покраснел : быть буре !

(**Борис Годунов**, 1825)

5. О сильном волнении водной поверхности

Вот идет он к синему морю,
Видит, на море черная буря.

(**Сказка о рыбаке и рыбке**, 1833)

Все эти пять видов пушкинского переносного словоупотребления остаются в пределах второй ступени нашей « лестницы », то есть « условно-словарного » контекста. Но ведь уже лермонтовское

А он, мятежный, просит бури...

ни под одну из этих рубрик не подставишь, — не говоря об употреблениях того же слова у Тютчева, Горького, Блока, Белого и многих других поэтов нового времени, употреблениях, которые все более индивидуальны.

Значение слов все ширится и углубляется. Движется вперед поэзия, обогащается каждое из слов ее словаря.

Глава IV

ЗВУК И СМЫСЛ

В одном творчестве разум вращается кругом звука, описывая круговые пути, в другом звук кругом разума.

Велемир Хлебников[1]

Изобразительны ли звуки языка ?

О героине поэмы **Граф Нулин** Наталье Павловне, которую муж, уехавший на охоту, оставил в одиночестве, Пушкин писал :

Она сидит перед окном ;
Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа :
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей.
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.

Звуковая насыщенность этих девяти строк ясна и без анализа. Есть звуки « первого плана », они слышны прежде других ; это те,

1. **О современной поэзии** (1920). **Собрание произведений Велемира Хлебникова**, т. V, стр. 222.

что входят в трижды повторенное определение *длинный, длинный, длинный* : возникает как бы одно большое шестисложное слово с повторяющимися звуками *д – л – и – н...* Кажется, что эти звуки и по отдельности, и в сочетании друг с другом несут экспрессию скуки. Однако с ними перекликаются еще два определения : *старинный* и *чинный*, несущие ту же экспрессию ; здесь нет звуков *д – л*, общими остаются *и – н*. Значит, именно эти звуки с наибольшей выразительностью сосредотачивают в себе « скуку »? Гласный звук **и** содержится, однако, еще в двух прилагательных : *классический* и *нравоучительный*. Итак, перед нами цепочка определений с общим смыслом « скука » – всего семь ; из них в трех повторяются звуки *д – л – и – н*, в пяти звуки *и – н*, во всех семи звук **и**. Сделаем вывод : семикратно повторенное **и** наиболее полно выражает идею скуки. На втором месте – согласный **н**, который, к тому же, повсюду подчеркнут удвоением, не только графическим ; кроме того, он усилен еще и наречием-определением :

Отменно длинный, длинный, длинный

а в следующем прилагательном он тоже содержится, хотя и в иных местах – в начале и в конце слова : Н*равоучитель*н*ый.*

Есть еще один звуковой повтор, который не остается незамеченным – сочетание **ч–и** в строке :

Нравоучительный и чинный

Это сочетание сближает между собой два слова, друг от друга весьма далекие по значению и стилю. Возникает ощущение преднамеренно-языковой образности. В самом деле, всякий носитель русского языка вправе полагать, что слово *чинный* родственно звуком **ч** словам *отчетливый, четный, чопорный, чеканный* и т. п., а уж о прилагательном *нравоучительный* и говорить нечего.

Итак, в четырех последних стихах перед нами следующая звуковая цепь :

ич	*инный*
– енн –	*длинный, длинный, длинный*
н – чи – н	*чинный*
н – ич	

Скажем сразу : такое обнажение звуковых повторов ничего не объясняет оно только помогает описать структуру. Подлинная экспрессия этих строк неразрывно связана – помимо звуков – со смыслом текста, с центральным и периферийным значениями каждого из составляющих его слов. Например, слово *романтический* оказывается в ряду литературных терминов : *сентиментальный роман, классический роман, романтические затеи* ; возникает и дополнительная звуковая связь : **роман** – *без* **романти***ческих затей* ; сентиментализм же сближается с классицизмом – в

казалось бы шутливом пассаже Пушкин развертывает целую историко-литературную концепцию.

Звуковые повторы, кроме того, еще и тесно связаны с иными фонетическими особенностями текста. Так, в слове *нравоучительный* экспрессивностью обладают не только составляющие его звуки, но и его длина (шесть слогов !) — оно равно́ предшествующим ему трем повторенным определениям :

длинный, длинный, длинный = *нравоучительный* (2 + 2 + 2 = 6)

Это слово, само по себе достаточно длинное, имеет тенденцию к слиянию с последующим : оба слова тянутся друг к другу, их еще и дополнительно скрепляет сочетание **чи** :

*Нравоу**чи**тельный и **чи**нный...*

и эта строка становится образным воплощением идеи « длины », идеи, которая формулирована в предшествующем стихе. Между тем, еще одна идея — порядка, организованности, « чинности » — получает свое дополнительное выражение в ритмическом движении последних стихов, отличающихся подчеркнутой симметричностью :

— —́ — —́ — —́ — —́ —
— —̊ — —́ — —̊ — —́ —
— —̊ — —́ — —̊ — —́

Скука, длина, чинность — все эти три связанные, но и друг от друга независимые идеи теснейше соединены в пушкинском тексте, причем их выражают различные речевые и стиховые элементы, вступающие в сложные взаимодействия.

Возникают следующие вопросы, которыми и занята современная филологическая наука :

— Является ли звук и сам по себе носителем определенной экспрессии, — например, как в нашем тексте, экспрессии скуки ?

— Являются ли слова *длинный, нравоучительный* звукоизобразительными сами по себе, или они приобретают изобразительность в условиях данного поэтического контекста ?

— Коренится ли изобразительность слова в его подражательности или в каких-то иных его свойствах ?

— Каждый ли элемент текста — звук и сочетание звуков, повторы, длина слова, ритмический перебой — приобретает в поэтическом контексте изобразительность, или есть элементы, остающиеся нейтральными ?

— В какой степени эта актуализация звуковой материи речи зависит от эстетической системы, к которой принадлежит данный текст (классицизм, романтизм, символизм и т. п.) ?

Теория звукового символизма

Морис Граммон отчетливее других еще в 1913 году формулировал теорию, согласно которой каждый звук обладает особыми экспрессивными свойствами. По Граммону, существует прямая связь между фонической структурой языка и миром человеческих чувств.

Гласные Граммон разделяет на несколько категорий и затем устанавливает их применение. Есть гласные светлые (voyelles claires — i, ü, é, è, eu), из которых два могут быть названы острыми (aiguës — i, ü). Согласно Граммону, « острые гласные » служат главным образом для того, чтобы выражать « острые звуки »; таков, например, глагол *siffler* (свистеть). То же касается и согласных, делящихся на взрывные и протяженные (momentanées, continues), причем первые подразделяются на глухие (P, K, T), и звонкие (B, G, D), тогда как вторые делятся на носовые (M, N), плавные (L, R) и спиранты, состоящие из лабиодентальных (F, V), свистящих (S, Z) и шипящих (Ch, J). Каждый из этих звуков обладает своим « подражательным » полем ; в зависимости от того, с каким гласным соединяется тот или иной согласный, определяются и его « подражательные », ономатопеистические возможности.[1] Впрочем, Граммон, принимавший концепцию изначальной экспрессивности звуков, полагает, что фоническая экспрессия слова во многом зависит от его смысла.

« ...d'une manière générale les voyelles claires peuvent peindre à l'oreille tout ce qui est ténu, petit, léger, mignon. C'est le cas des adjectifs *ténu, léger, menu, fin, subtil, débile, frêle* :

J'aime vos pieds, petits à tenir dans la main

(Verlaine)

et pour les substantifs *étincelles, gazelles, plume, duvet* :

Et ce clair Ilissos d'un flot mélodieux
A baigné le duvet de vos ailes légères

(Leconte de Lisle)

...A l'idée de la petitesse et de la légèreté se rattachent la plupart des idées gaies, riantes, douces, gracieuses, idylliques. De là l'expression des mots *gai, joyeux, joli...* La lumière aussi est gaie, tandis que les ténèbres sont tristes :

L'éther plus pur luisait dans les cieux plus sublimes

(Hugo, p. 405)

1. Maurice Grammont. **Traité de Phonétique.** P., Delagrave, 1946³, pp. 384-396.

Но,с другой стороны, Граммон признает :

« ...un mot n'est une onomatopée qu'à condition d'être senti comme tel... le fait pour un mot d'être onomatopéique est donc subjectif. Cette subjectivité apparaît plus nettement encore si l'on entre dans le détail et que l'on recherche dans un mot dont la signification permet la mise en valeur de sons expressifs, quels sont ceux qui entrent en jeu pour l'onomatopée » (p. 396). Значит, по Граммону изобразительная экспрессия звуков только предпосылка возможной (не всегда осуществляющейся) изобразительности (звуковой образности) слова.

Один из последователей Граммона Луи Мишель конкретизировал его идеи в любопытном труде, озаглавленном : **Изучение звука** *S* **в латыни и романских языках.** Мишель делит возможности рассматриваемого им звука на следующие три категории :

1. **Звуки, издаваемые человеком.**

...Кашель... Чиханье... Плевание... Смех... Дрожь... Шепот... Свист... Музыкальные инструменты... Сосание и поцелуй... Дыхание и вздох... Сон... Молчание...

2. **Звуки, издаваемые животными.**

...Пенье стрекоз... Жужжанье пчел... Пенье птиц... Шипенье змеи...

3. **Звуки природы.**

...Колокола... Ветер... Огонь... Запахи... Скрежет... Скольжение жидкостей : пот, кровь, сок, вода... Скольжение твердых тел.[1]

Луи Мишель довел мысль Граммона до логического предела и, в сущности, доказал ее несправедливость : собрав большой фактический материал, Мишель обнаружил, что дело отнюдь не в подражательных свойствах звука, а в художественной системе, которая придает ему — в известных пределах — ту или иную функцию. Поль Дельбуй, автор превосходной книги **Поэзия и звучание**, заметил, что Луи Мишель полагает, будто бы он основывает свою классификацию на физической природе звука и ее иллюстрирует примерами, на самом же деле он идет от примеров к звукам ; можно ли иначе объяснить в разделе « Скольжение жидкостей » параграф, посвященный « поту » ? Каким образом звук S передает беззвучное движение капелек пота ? С другой же

1. Louis Michel. **Étude du son** *S* **en latin et en roman.** P., Presses Universitaires de France, s. d. Другой французский филолог Л. Рюдроф (Rudrauf) в исследовании « Консонантная структура словесной музыки » (Structure consonantique de la musique verbale, *Revue d'esthétique*, 1950, III, pp. 1-28) делит согласные звуки на три категории : земные (terriennes — p, t, k, s, ch, f), влажные (liquides — b, d, l, r, m, n, gn, y), воздушные (aériennes — z, j, v). Вслед за Г. Башларом (Bachelard), автором книги **Вода и грезы** (L'eau et les rêves, P., 1947), он полагает, что если бы можно было соединить вместе все слова, содержащие « влажные фонемы », получился бы морской пейзаж.

стороны понятно, что пример из Флобера, выписанный Мишелем, должен был найти какое-то место в его системе (*la sueur glissait sur leurs faces livides* — « Пот скользил по их бледным лицам »)[1]. Поль Дельбуй заключает рассмотрение книги Мишеля выводом : подражательные возможности языка весьма ограниченны, они прежде всего зависят от смысла. « Каждый стих... — это особый случай, в котором сосредоточены многочисленные и разные условия. Качество звучания — лишь одно из таких условий, к тому же и недостаточное. Звук — это материал, который должен быть эстетически использован ; его природа менее существенна, нежели искусство художника, умеющего включить его в гармонию целого ».[2]

Теория звукового символизма имела известное значение для русской поэзии XX века ; ее настойчиво разрабатывал и пропагандировал К. Бальмонт. В трактате **Поэзия как волшебство** (1916) этой теме посвящены десятки страниц. « Вслушиваясь долго и пристально в разные звуки, — писал Бальмонт, — всматриваясь любовно в отдельные буквы, я не могу не подходить к известным угаданиям, я строю из звуков, слогов и слов родной своей речи заветную часовню, где все исполнено углубленного смысла и проникновения.»[3] Заметим, кстати, что Бальмонт не различает звук и букву, выказывая в этом смысле весьма слабое понимание основ научной фонетики.[4] Бальмонт начинает свое рассуждение со сравнительной характеристики гласных и согласных : « Гласные это женщины, согласные это мужчины... хоть властительны согласные, и распоряжаются они, считая себя настоящими хозяевами слова, не на согласной, а на гласной бывает ударение в каждом слове » (57-58). Главный среди гласных — А, среди согласных — М. « А — первый звук, произносимый ребенком, — последний звук, произносимый человеком, что под влиянием паралича мало-помалу теряет дар речи. А — первый основной звук раскрытого человеческого рта, как М — закрытого. М — мучительный звук глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки, А — вопль

1. Paul Delbouille. **Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons.** P., Société d'Éditions « Les Belles Lettres », 1961, p. 35-36.

2. Ibid., p. 36. « ...chaque vers... est un cas particulier où sont réunies de nombreuses et diverses conditions. La valeur des sons n'est qu'une de ces conditions, et une condition qui n'est pas suffisante. Le son est un matériau qui demande à être mis en œuvre : sa nature importe moins que l'habileté de l'ouvrier qui sait l'harmoniser à un ensemble ».

3. К. Бальмонт. **Поэзия как волшебство.** М., « Скорпион », 1916, стр. 56.

4. Опровержению « вопиющей неосведомленности », когда « смешиваются звук и буква не только в житейской терминологии,... но и по существу ; там же, где они различаются, буква считается нормой, звук отступлением » — гл. обр. посвящена книжка А. Артюшкова **Звук и стих.** П., « Сеятель », 1923, стр. 6-7.

крайнего терзания истязаемого. Два первоначала в одном слове, повторяющемся чуть ли не у всех народов — *Мама*. Два первоначала в латинском Amo — Люблю. Восторженное детское восклицающее А, и в глубь безмолвия идущее немеющее М. Мягкое М, влажное А, смутное М, прозрачное А. Медовое М, и А, как пчела. В М — мертвый шум зим, в А властная весна. М сожмет и тьмой и дном, А взбивающийся вал » и т. д. и т. д. (59-60). Бальмонт громоздит, как Оссу на Пелион, одну метафору на другую — этот ряд, по существу, беспределен. Покончив с А и М, он примется за О : « Торжествующее пространство есть О : — *Поле, Море, Простор*... Все огромное определяется через О, хотя бы и темное : — *Стон, горе, гроб, похороны, сон, полночь*... » (61). (Все такого рода интуитивные прозрения опровергаются довольно легко ; достаточно сопоставить два слова с О : *родина* и *родинка*.) Затем будет описан У (« У — музыка шумов, и У — всклик ужаса. Звук грузный как туча и гуд медных труб... » — 62), потом — И (« Как противоположность грузному У, И — тонкая линия. Пронзительная вытянутая длинная былинка. Крик, свист, визг... И — звуковой лик изумления, испуга : — *Тигр, Кит* » и т.д.—62). В таком же духе даются и характеристики согласных — В, Л, Р, Н и др. Все это ни в какой мере не зиждется на объективных посылках — да Бальмонт и не пытается приводить доказательства : он, « теоретик », заклинает так же, как заклинает Бальмонт-поэт. Недаром он и вообще считает, что поэзия — магия, волшебство, что наивысшая поэзия растворяется в музыке : « Заклинательное слово есть Музыка, а Музыка сама по себе есть заклинание, заставляющее неподвижность нашего бессознательного всколыхнуться и засветиться фосфорическим светом » (71).

В своей поэзии Бальмонт широко пользовался музыкально-звукоподражательными и, шире, символическими свойствами словесных звучаний. В стихотворении **Кони бурь** (1910) звук **р** в сочетании с иными звуками — главным образом **г — о — м** — подражает раскатам грома, метафорически выраженного через ржание коней :

Ржали громы по лазури,
Разоржались кони бурь
И, дождавшись громкой бури,
Разрумянили лазурь.

Громы, рдея, разрывали
Крепость мраков, черный круг,
В радость радуги играли,
Воздвигали рдяность дуг...

В стихотворении **Шорохи** (1910) взрывные и шипящие согласные (**ч, ш, щ**), а также свистящие (**с, з**) создают звуковую картину загадочной жизни ночной природы :

Шорох стеблей, еле слышно шуршащих,
Четкое в чащах чириканье птиц,
Сказка о девах, в заклятии спящих,
Шелест седых, обветшалых страниц...
... Не узна́ешь,
Не поймешь —
Это волны
Или рожь.
Это лес
Или камыш
Иль с небес
Струится тишь.
Или кто-то
Точит нож.
Не узнаешь,
Не поймешь.

В стихотворении **Тоска степей** цепочки слов, почти освобожденных от смыслового груза, передают музыкальный эффект — перебор струн зурны :

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,
Звон стеблей, ковыль, поет, поет, поет,
Серп времен горит сквозь сон, горит, горит,
Слезный стон растет, растет, растет, растет...

Впрочем, даже Бальмонт не ограничивал функции поэтического слова звукоподражанием или символическим заданием — это привело бы к чрезмерному оскудению стихотворной речи. Вошло в привычку твердить, что для Бальмонта всего характернее такие стихи, как **Челн томления** (*Вечер. Взморье. Вздохи ветра. / Величавый возглас волн. / Близко буря. В берег бьется / Чуждый чарам черный челн* — 1893), где молодой поэт экспериментировал, играл, нагнетая слова, начинающиеся на общий согласный звук и пытаясь определить художественные возможности такого звука (**в, б, ч**) ; в стихотворении **Песня без слов** — такой же эксперимент со звуком **л** (*Ландыши, лютики. Ласки любовные. / Ласточки лепет. Лобзанье лучей. / Луч зеленеющий. Луч расцветающий...*), о котором в трактате **Поэзия как волшебство** сказано : « Лепет волны слышен в Л, что-то влажное,

влюбленное, — *Лютик, Лиана, Пилея*. Переливное слово *Люблю*. Отделившийся от волны волос своевольный локон. Благовольный лик в лучах лампады. Светлоглазая льнущая ласка... » и т. д. и т. д. « В самой природе Л имеет определенный смысл... » (65-66) — таков общий вывод Бальмонта относительно символического смысла звука Л. Бальмонт довольно скоро от этих поисков отошел, и, если создал что-либо поэтически ценное, то за их пределами. В девяностых годах он страстно увлекался Эдгаром По (« ...самый волшебный поэт XIX века... первый из европейцев четко понял, что каждый звук есть живое существо, и каждая буква есть вестница ». — **Поэзия как волшебство**, стр. 83), для которого характерны словесные эксперименты, — попытки воспроизвести словом и стихом различные музыкальные звучания ; так в стихотворении **The Bells** (1848-1849), переведенном Бальмонтом **Колокольчики и колокола** (1895-1900), передается колокольный звон :

Похоронный слышен звон,
Долгий звон !
Горькой скорби слышны звуки, горькой жизни кончен сон, —
Звук железный возвещает о печали похорон !
...Неизменно-монотонный,
Этот голос отдаленный,
Похоронный тяжкий звон,
Точно стон —
Скорбный, гневный
И плачевный —
Вырастает в долгий гул,
Возвещает, что страдалец непробудным сном уснул.

Символисты — и не только ветреный Бальмонт, но и основательный Брюсов, и гениальный Блок — искали прямых соответствий между звуком и смыслом (так же, как, скажем, Артюр Рембо — между звуком и цветом, а до него Бодлер — между всеми фактами чувственного мира). В общую систему символистских взглядов входило представление о том, что звуковая материя слова облечена высоким смыслом и, как всякая материальность, представительствует от духовной субстанции. В данном случае усложнение приводило к упрощению : поэтическое слово низводилось до звукового знака, до чистого звука, иногда обладающего, к тому же, функцией примитивно подражательной. К счастью, даже и для поэзии Бальмонта эта теория не оказалась решающей, — не говоря уж о Блоке.

Отдал дань звуковому символизму Андрей Белый, оставивший немало стихотворений, которые не поднимаются над уровнем формального эксперимента и разрабатывают проблему специфической выразительности звучаний. В стихотворении **Утро** (1917) Белый изучает ресурсы гласных :

Над долиной мглистой в выси синей
Чистый-чистый серебристый иней.

Над долиной — как извивы лилий,
Как изливы лебединых крылий.

Зеленеют земли перелеском,
Снежный месяц бледным летним блеском, —

В нежном небе нехотя юнеет,
Хрусталея, небо зеленеет.

Вставших глав блистающая стая
Остывает, в дали улетая...

Синева ночная там, над нами,
Синева ночная давит снами !

Молньями как золотом в болото
Бросит очи огненные кто-то.

Золотом хохочущие очи !
Молотом грохочущие ночи !

Заликует, — всё из перламутра
Бурное, лазуревое утро :

Потекут в излучине летучей
Пурпуром предутренние тучи.

Белый снабдил это стихотворение подзаголовком : *и — е — а — о — у*. Каждое двустишие объединено сквозным гласным звуком, причем гласному соответствует цвет : **и** — синий, е — зеленый, а — не то белый, не то синий, **о** — золотой, у — красный (пурпур). Сквозной гласный входит в главное цветовое слово, приобретая символический смысл, а затем пронизывает другие слова, отбрасывая на них музыкально-цветовой отблеск ; е входит в глагол *зеленеть* и вносит соответствующую цветовую семантику в слова *земли*, *перелеском* и далее :

В нежном небе нехотя юнеет,
Хрусталея, небо зеленеет.

В книге **Глоссолалия.** *Поэма о звуке*, написанной в то же время, что и разбираемое стихотворение (1917, опубликована 1922), Белый описывал отдельные гласные звуки с точки зрения их цветового, но также и вообще психологического, эмоционально-символического характера :

« — Звук 'а' — белый, летящий открыто ; многообразия раскрытия рук выражают его; полнота души — в нем : благоговение, поклонение, удивление; воспринимающее начало есть — 'а'; и — душа восприятий ; все ниже лежащее : 'о' — ощущение ; 'у' — раздражение ; в частности : 'а' — выдыхание, порывы к свободе ; и в частности : 'а' есть страх перед 'х' (жаром глотки).

— Звук 'е' — желто-зелен : звук частностей 'а' ; это — мысли : все зоркости, трезвости, все сомнения мысли ; 'е' есть наблюдение : наука ; мировоззрение в 'е' ; здесь душа, рассуждая, колеблется в перекрещенность рук...

... — Красно-оранжевый 'о' — ощущение, чувственность, полости тела и рта : наслаждений и боли ; объятия — жесты для 'о' : воплощение, воля к нему.

— Звуки 'у' — теплота, угол, узкость, глубинности, коридоры гортани, темноты, падение в мраки, пожары пурпурности, воли, усилия и муки родов... Когда 'и' опускается в 'у', — соединяется пурпур с лазурями 'и' в фиолетовом 'ю' — соединение по-другому есть 'ы' ; 'ы' — животный зародыш ».[1]

Белый не хотел, чтобы **Глоссолалия** воспринималась как ученый трактат, — не надо, писал он во вступлении, в ней « видеть теорию, собирающуюся кому-то что-то доказать. **Глоссолалия** — импровизация на несколько звуковых тем ; так, как темы эти во мне развивают фантазии звукообразов, так я их вылагаю ». Значит, не трактат, а поэма, не доказательство — импровизация. И все же Белый утверждает реальность своих идей о значимости звуков : « ...знаю я : за образной субъективностью импровизаций моих скрыт вне-образный, несубъективный их корень ».[2] Можно определить содержание речи, не слыша ее — по одним только жестам оратора. Звуки подобны жестам « утраченного содержания » ; « ...когда утверждаю, что 'Сс' — нечто световое, я знаю, что жест в общем — верен, а образные импровизации мои суть модели для выражения нами утраченной мимики звуков. Что

1. Андрей Белый. **Глоссолалия.** *Поэма о звуке*. Берлин, « Эпоха », 1922, стр. 106-107. Ср. оценку экспрессии звука У в стихотворении Пушкина **Брожу ли я вдоль улиц шумных...** в работе В. М. Жирмунского **Задачи поэтики** (1921), где читаем : « ...звуки поэтического языка не безразличны для художника : *в сочетании со смыслом* строфы специфический тембр гласного « у » придает стихотворению унылость и заунывность » (**Вопросы теории литературы**, Л., « Academia », 1928, стр. 34).

2. А. Белый, там же, стр. 9.

мимика эта в нас вспыхнет и осветится сознанием, в это твердо я верю. И в это будущее поднимаю свои субъективные образы, не как теорию, а как поэму : *поэму о звуке* ».[1] Если же все-таки **Глоссолалия** (букв. : « словоречие ») — теория, то следует сказать : более полустолетия, миновавшее с тех пор, как Белый предрекал чисто звуковую поэзию и поднимал « в будущее » свои образы, — не подтвердило его идеи ; **Глоссолалия** и в самом деле осталась собранием субъективных импровизаций, имевших значение отнюдь не для лингвистической науки, а для теории поэтической речи, да и для развития поэзии тоже. Сложными узами эта книга Белого связана с теориями Бальмонта с одной стороны (**Поэзия как волшебство**, 1916) и Хлебникова (**Учитель и ученик**, 1912 ; **Наша основа**, 1919) — с другой. Она участвовала в общем движении идей своей эпохи и в конечном счете так или иначе отразилась в поэзии Маяковского, Цветаевой, Асеева и многих других. (Заметим, что в лингвистике под глоссолалией понимается особый вид расстройства речи, когда больные общаются посредством своего особого языка.)

Вернемся к стихотворению А. Белого **Утро**. Цветовое осмысление звуков (восходящее к **Сонету о гласных** Рембо, неоднократно переводившемуся на русский, — в частности матерью Блока А. А. Кублицкой-Пиоттух и Н. С. Гумилевым) позволяет Белому строить стихотворение на особом движении смыслов, в котором участвуют не столько слова, сколько отдельные звуки (« жесты утраченного содержания »). Тщетно пытаться раскрыть логическое содержание стихов :

Молньями как золотом в болото
Бросит очи огненные кто-то.
Золотом хохочущие очи !
Молотом грохочущие ночи !

Здесь для А. Белого важна разработка гласного **о**, входящего в разные сочетания и получающего все возрастающую энергию ; во втором двустишии подобраны параллельно звучащие слова-двойники, отличающиеся лишь начальными звуками : *золотом — молотом, хохочущие — грохочущие, очи — ночи*. Андрей Белый теоретик и ранее видел в слове « прежде всего *звук* ; первейшая победа сознания — в творчестве звуковых символов ».[2] Защищаясь от враждебного, непонятного мира, напирающего на человека со всех сторон, он, человек, звуком слова укрощает эти стихии : « ...процесс наименования пространственных и временных

1. Андрей Белый. **Глоссолалия.** *Поэма о звуке*, стр. 10.
2. А. Белый. **Магия слов** (1909). В кн. : **Символизм**, СПб., « Мусагет », 1910, стр. 430. Дальнейшие указания страниц — в тексте, в скобках.

явлений словами есть процесс заклинания ; всякое слово есть заговор ; *заговаривая* явление, я, в сущности, покоряю его ; и потому-то связь слов, формы грамматические и изобразительные, в сущности, заговоры ; называя устрашающий меня звук грома *громом*, я создаю звук, который подражает грому (*гррр*) ; создавая такой звук, я как бы начинаю воссоздавать гром ; процесс воссоздания и есть познание ; в сущности, я заклинаю гром » (430-431). Таким образом, по Белому, « живая речь есть непрерывная магия » (431). Он придает огромное значение звукоподражательной функции слова, хотя и оговаривается (эта оговорка очень существенна !) в одном из примечаний к статье **Магия слов** : « Далеко не всякое словообразование отправляется от элементов звукоподражательных ; символизм языка несравненно тоньше и глубже. Сюда **Записки по русской грамматике** Потебни » (618). Особенно важен общий вывод Белого о том, что « Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости ; сама логика есть порождение речи... Главная задача речи — творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир... » (433). Еще полнее учение о магии словесных звуков Белый развил через несколько лет в **Глоссолалия**, где утверждалось, что невозможное миру фантазии — сущее звука ; « область звука — в заобразном, в корневом, в прародимом » и что связь звуков языка есть единственно реальное воплощение связи мировых явлений. « Звуковой символизм » оказывается наиболее наглядной формой символизма философского. Он по-своему, в облегченном виде, проявился в стихах Бальмонта, и глубже, содержательнее — в творческой практике Андрея Белого, который и в творчестве далеких классических поэтов усматривал звучания, превращающиеся в символы. Вот, например, характерное для Белого осмысление звуков и звукосочетаний у Баратынского в сравнении с Блоком : « Любимейшая аллитерационная группа поэзии Баратынского на **пр** : **прп** пробегает по всей поэзии Баратынского. Что в ней **п** ? что в ней **р** ? **П** выражает собой плотность, косность материи, плотность природы. **Р** характеризует динамику духа, стремящуюся разорвать эту обставшую плотность ; р — рвет материю ; и **пр** есть живописание звуком слова, прорыва природы. А у Блока стремление духа (то же **р** Баратынского) разорвать **дт** : в звуке слов на **дт** есть что-то упадающее и в падении замерзающее ; упадание водных стихий, замерзающих в лед и снег ; **рдт** выражает собой прорыв самосознания Блока к духовному центру через застылые льдины страстей ; в **рдт** форма Блока запечатлела трагедию своего содержания : трагедию отрезвления, трагедию

трезвости ».[1] Нужно ли оговаривать, что подобные умозаключения Белого при всей их наукообразности объективной ценности не имеют ? Они относятся не к науке, а к поэзии ; это — череда субъективных метафор, построенных на идее звукового символизма.

Ничем принципиально эти весьма произвольные суждения о качестве звуков не отличаются от подобных идей, высказанных не в сухой ученой прозе, а в стихах. Таков известный сонет Рембо о гласных, который перевел Н. Гумилев, видимо соглашаясь с утверждениями Рембо или, во всяком случае, испытывая к ним особый интерес. Приведу этот сонет полностью — перевод Гумилева никогда не печатался :

А черно, бело — Е, У — зелено, О — сине,
И — красно... Я хочу открыть рожденье гласных.
А — траурный корсет под стаей мух ужасных,
Роящихся вокруг, как в падали и в тине,

Мир мрака ; У — покой тумана над пустыней,
Дрожание цветов, взлет ледников опасных ;
И — пурпур, сгустком кровь, улыбка губ прекрасных
В их ярости иль в их безумьи пред святыней.

У — дивные круги морей зеленоватых,
Луг пестрый от зверья, покой морщин измятых
Алхимией на лбах измученных людей ;

О — звона медного глухое окончание,
Кометой, ангелом пронзенное молчанье :
— Омега, луч Ее сиреневых лучей.[2]

Сопоставим с этим вúдением гласных звуков другое, тоже выраженное в стихах и принадлежащее Давиду Бурлюку :

Звуки на а *широки и просторны,*
Звуки на и *высоки и проворны,*
Звуки на у *как пустая труба,*
Звуки на о *как округлость горба...*[3]

1. Андрей Белый, **Поэзия слова**, Пг., 1922, стр. 133-134. См. об этих и сходных теориях Белого у Б. Эйхенбаума : « Теория 'живописания' звуками, последовательно проведенная до конца, приводит к абсурдам и обнаруживает свою полную научную несостоятельность ». **Мелодика русского лирического стиха**, Пб., ОПОЯЗ, 1922, стр. 158.

2. Рукопись хранится в Государственной Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

3. Цит. по очень интересной статье Вл. Маркова — **Трактат о троегласии**, в **Воздушные пути**, 1967, № V, стр. 247.

У Рембо гласные цветные, у Бурлюка они вызывают пространственные и эмоциональные ассоциации. Вспомним, что для Андрея Белого и — синий (для Рембо — красный), е — зеленый (для Рембо — белый), у — красный (для Рембо — зеленый), о — золотой (для Рембо — синий), а — белый или синий (для Рембо — черный). Делать из всех этих художественных капризов выводы насчет звукоцветовых объективных закономерностей не только трудно, но и невозможно. Разве только общую тональность звучаний можно констатировать, общую эмоциональную атмосферу. Именно ее объясняет у В.Г. Короленко мать своему слепому мальчику-музыканту, пытаясь передать цвет в музыкальных созвучиях. А учитель мальчика Максим много позднее говорит слепому : « ...Звуки и цвета являются символами одинаковых душевных движений... Случайность это или нет, что кровь у нас красная ?..

— Красная... горячая... — сказал юноша вдумчиво.

— Именно — красная и горячая. И вот, красный цвет, как и 'красные' звуки, оставляют в нашей душе свет, возбуждение и представление о страсти, которую так и называют 'горячею', кипучею, жаркою. Замечательно, что и художники считают красноватые тоны 'горячими' ».

Потом Максим объясняет слепому синий цвет, зеленый...

— ...Зелень — это как будто тепло в смешении с сырой прохладой : она возбуждает представление о спокойном довольстве, здоровьи, но не о страсти и не о том, что люди называют счастьем... Белый цвет — цвет холодного снега, цвет высочайших облаков, которые плывут в недосягаемом холоде поднебесных высот, — цвет величавых и бесплодных горных вершин... Это — эмблема бесстрастия и холодной, высокой святости, эмблема будущей бесплотной жизни... ».

Синестезические посылки в повести Короленко **Слепой музыкант** (как и в сочинениях Скрябина) значительно более обоснованы, нежели звукосимволические теории гласных и согласных звуков в языке, и прежде всего потому, что живопись и музыка по материалу международны, каждый же язык обладает своей системой звуков, своей эстетикой и, следовательно, собственной, на своем словаре основанной, символикой, которая — даже внутри одного-единственного языка — как правило субъективна, то-есть, заново создается каждым поэтом.

В поэзии нередко встречаются факты, которые кажутся близкими, однако на самом деле восходят к принципиально разным источникам. Таковы эксперименты Белого в области звукословия, и Хлебникова — по установлению звукового родства

между словами. В статье о Белом Т. Хмельницкая противопоставляет Белого и Хлебникова в том плане, что Хлебников « извлекал из одного корня неисчислимое богатство слов, и это было для него самоценной радостью », тогда как для Белого « Связь сходно звучащих слов... — своеобразная космогония. За связью слов символисты видели реальное соотношение вещей и явлений в мире ».[1] Это утверждение справедливо по отношению к Белому, но не точно о Хлебникове : « самоценная игра словами » (как пишет тут же рядом Т. Хмельницкая) вовсе не была страстью Хлебникова — его одушевляли более высокие цели, о которых речь пойдет ниже.

Некоторые связанные с футуристами авторы статей в сборнике **Поэтика** (1919) утверждали возможность « заумного языка », исходя если не из звукового символизма, то хотя бы из эмоциональной определенности отдельных звуков. В. Шкловский сочувственно цитировал мнение Вяч. Иванова о значении звука в пушкинских **Цыганах**, звука « то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого »[2] и мнение Мориса Граммона о том, что звуки вызывают — каждый — специфические эмоции. Вывод В. Шкловского : « Приведенные факты заставляют думать, что « 'заумный язык' существует... Заумная звукоречь хочет быть языком ».[3] Любопытно отметить, что Шкловский в равной мере ссылается на работы символистов (А. Белый, Вяч. Иванов, Бальмонт) и на выступления футуристов, « еще более остро поставивших вопрос » ; статью **О поэзии и заумном языке** он заканчивает пророчеством польского романтика Юлиуша Словацкого : « Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки ». Концепция Шкловского по существу опровергнута в том же сборнике статьей Л. П. Якубинского **О звуках стихотворного языка**, который, правда, тоже ссылается на « блестящее исследование Граммона »[4] и подчеркивает важность эмоционального отношения к звукам, но замечает : « Мы не имеем права предполагать для практического языка какой-нибудь *внутренней связи* между звуками слов и их значениями. Связь эта определяется *ассоциацией по смежности* и является связью фактической, не данной от природы... если бы между звуками и значениями слов имелась бы *необходимая, внутренняя*

1. Т. Ю. Хмельницкая **Поэзия Андрея Белого.** В кн. : **Андрей Белый. Стихотворения и поэмы.** М.-Л., 1966, Б-ка поэта (большая серия), стр, 62.
2. **Поэтика. Сборники по теории поэтического языка.** Петроград, 1919, стр. 15 (цитируется книга Вяч. Иванова **По звездам**, стр. 148).
3. Там же, стр. 21, 25.
4. Там же, стр. 44.

связь, то совершенно непонятно было бы явление *изменения звуков*, которое затрагивает звуковую сторону слов, не касаясь стороны значений. При изменении звуков очень часто друг друга заменяют звуки совершенно различного эмоционального значения ; так,например, гласный *у* изменяется в *и* ; *о* в *е* ; *а* в *у* и т. д. Между тем значения слов остаются прежние, это совершенно исключает возможность внутренней связи между звуками слов и их значениями *в практическом языке* ».[1] Подводя итог своему рассуждению, опирающемуся не столько на Граммона, сколько на другого французского филолога, А. Мейе (**Введение в сравнительную грамматику индоевропейских языков**), Л. П. Якубинский весьма далек от защиты « заумного языка » ; он так формулирует « главные свои выводы : в стихотворно-языковом мышлении *звуки всплывают в светлое поле сознания* ; в связи с этим *возникает эмоциональное к ним отношение*, которое в свою очередь влечет *установление известной зависимости между « содержанием » стихотворения и его звуками* ; последнему способствуют также *выразительные движения органов речи* ».[2]

С такими выводами нельзя не согласиться — они отвечают фактам, которые были известны и до 1919 года, а также тем, которые появились в последующие полстолетия. Предсказание Юлиуша Словацкого, к которому с сочувствием присоединялся В. Шкловский, веривший в грядущий расцвет « заумного языка », до сих пор не реализовалось и, кажется, нет никаких оснований относиться к нему серьезно. В той же **Поэтике** опубликована ставшая с тех пор классической статья О. М. Брика **Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха)**, где по этому поводу со всей категоричностью сказано : « Встречаются... разрозненные попытки установить связь между звуками и вызываемыми им образами и эмоциями, столь туманные и произвольные (« интуитивные »), что придавать им научное значенье никак нельзя ».[3] Утверждение О. Брика не оспорено и, надо думать, оспорено не будет. Несколько лет спустя А. М. Пешковский одобрил А. Артюшкова, автора книжки **Звук и стих**, за то, что ему свойственна « величайшая осторожность в вопросах так называемого символизма — области, где царит пока еще безудержный субъективизм ».[4] « Пока еще » — писал Пешковский полстолетия назад, но с тех пор ничего не изменилось, несмотря на

1. **Поэтика. Сборники по теории поэтического языка.** стр. 44-45.
2. Там же, стр. 49.
3. О. М. Брик. **Звуковые повторы** (*Анализ звуковой структуры стиха*). **Поэтика**. Пг., 1919, стр. 59.
4. А. М. Пешковский. **Предисловие.** В кн. : А. Артюшков. **Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха.** Пг., « Сеятель », 1923, стр. 3.

многочисленные попытки филологов разных стран подтвердить звуковой символизм доводами теоретическими и даже экспериментальными.

Центральным лингвистическим вопросом, имеющим прямое отношение к поэтике, оказывается тот, который мы — именно как вопрос, еще ждущий разрешения — ставим в нижеследующем подзаголовке :

Мотивирован ли языковый знак ?

Один из крупнейших западных филологов XX века, швейцарский ученый Фердинанд де Соссюр поставил эту проблему и в классической работе **Курс общей лингвистики** (1916) дал следующий ответ : « Означающее немотивировано, то есть произвольно по отношению к означаемому, с которым у него нет никаких естественных связей, коренящихся в реальности ».[1]

Немотивировано, произвольно... Соссюр приводит ряд примеров, подтверждающих эту мысль. Так, говорит он, « идея *сестра* *(sœur)* никаким внутренним отношением не связана с последовательностью звуков, которые во французском языке служат для этой идеи означающими (s-ö-r) ».[2] Соссюр придавал решающее значение принципу произвольности знака : « Этот принцип, — писал он, — подчиняет себе всю лингвистику языка ; последствия его неисчислимы ». Затем он указывает на два возможных исключения : « Можно сослаться на ономатопею... в доказательство того, что выбор означающего не всегда произволен », и на восклицания, которые, казалось бы, возможно « рассматривать как непосредственные выражения реальности, так сказать, продиктованные самой природой ». Однако, « и звукоподражания и восклицания по своему значению второстепенны и их символическое происхождение во многих случаях спорно ».

Можно полагать, что категоричность формулировки Соссюра была вызвана и полемикой — она направлена в частности против западных единомышленников или предшественников Андрея Белого, которых было немало, начиная с Малларме. Однако в последнее время мысль Соссюра вызывает возражения у некоторых лингвистов.[3] Они выделяют в языке звукообразы и идеофоны

1. F. de Saussure. **Cours de linguistique générale.** P.,1955, p. 101. Русское издание : Фердинанд де Соссюр. **Курс общей лингвистики.** М., Соцэкгиз, 1933. Перевод А. М. Сухотина.

2. Ibid., p. 100.

3. См. **Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака.** Л., « Наука », 1969. В дальнейшем страницы указаны в тексте, в скобках.

(« тип звукообразов с языковыми 'прозрачными' знаками » — Г. П. Мельников, стр. 6), которые « мотивированы не по смыслу, а по форме » (там же) ; вводят понятие вторичной (« секундарной ») мотивированности, которая возникает, когда « носитель языка считает некоторый знак удовлетворительно мотивированным, если удается вскрыть его производность от других знаков, семантическая структура которых была известна раньше » (немецкое durchsichtig от durch + sicht + ig — И. Н. Горелов, стр. 17-18) : изучают остававшиеся до сих пор на периферии психологии механизмы синестезии (взаимообусловленности физических чувств), которые, возможно, имеют существенное значение для возникновения слов (« ...механизмы синестезии определяют не только такие окказиональные словосочетательные образования, как *черный ветер*, *горячий взгляд* или *синий звук*, столь частые для поэтической изобразительности, но и сам звуковой способ номинации 'незвукового' объекта » — И. Н. Горелов, стр. 19). Некоторые лингвисты, как уже упоминалось, даже возвращаются к « гипотезе о существовании универсального звукосимволизма », подкрепленной рядом экспериментальных данных (В. В. Левицкий, стр. 23), хотя тот же автор и соглашается с тем, что « В принципе звучание слова не имеет и не может иметь ничего общего с природой обозначаемого словом предмета или явления, ибо в противном случае не было бы возможным ни существование различных языков, ни изменение звуковой стороны языка в процессе его развития » (стр. 23). Психолингвисты стремятся найти психологическое объяснение явлений звукового символизма, реальность которых им кажется экспериментально подтвержденной (А. А. Леонтьев, стр. 51-53). Экспериментаторы же ищут подтверждений интуитивного убеждения, высказанного многими — от Платона до Бальмонта, Белого и Хлебникова — в том, что « закрепление именно такого значения за определенным звуковым комплексом не могло оказаться совершенно случайным, полностью произвольным, что сама природа образующих слово звуков предопределяла в какой-то мере его значение » (А. П. Журавлев, стр. 64) ; выводы из экспериментов подчас весьма категоричны, — например : « ...фонетическое значение звука изначально, а отнюдь не порождено ассоциациями с лексическим значением слов, в которых этот звук употребляется » (там же, стр. 65).

Все приведенные мнения уводят от теории Соссюра и, казалось бы, возвращают науку к некоторым положениям звукового символизма. Верны ли они ? Можно ли считать эксперименты, на которые ссылается, например, А. П. Журавлев, достаточно убедительными ? Об этом говорить еще рано. Лингвистика — в

движении, она пересматривает постулаты, еще недавно казавшиеся незыблемыми. В этой области языковедческих изучений намечаются реальные связи между проблемами чистой лингвистики и поэтикой стиха, семантикой поэтической речи.

Однако в отношении поэтической речи они, эти проблемы, решаются, пожалуй, проще, — во всяком случае, с большей определенностью. Если предыдущий заголовок непременно требовал вопросительного знака, то нижеследующий представляет собой утверждение достаточно категорическое :

Мотивированность слова в поэтической речи

Поэтическая система наглядно и несомненно осуществляет то, что приверженцы теории универсального звукосимволизма видят в системе языка как таковой. В какой мере эксперименты покажут реальность звуковой символики, еще неизвестно. Так, названный выше А. П. Журавлев совместно с Ю. М. Орловым провел серию машинных экспериментов, приведших его к выводу, что « на уровне регулярных звуков речи (звукотипов) существует специфическое натуральное фонетическое значение ». Он провел оценку звуков русского языка информантами-иностранцами по шкале « хороший — плохой » и оказалось, что, например, « поляки высоко оценивают шипящие (в оценках русских от 3,3 до 3,8 по пятибалльной системе), немцы дают высокую оценку звука [э] (русские ставят его среди гласных на предпоследнее место, перед [ы]. Неплохим немцы считают [х'] (в оценке русских — самый плохой согласный, его вес 4,2) ».[1] Все это на нынешней стадии исследования более чем сомнительно, — прежде всего, как уже говорилось, вообще эстетическая оценка звуков как таковых, независимо от их функции в системе того или иного текста. Вопросы, поставленные перед информантами, едва ли правильны : как можно оценивать звуки по пятибалльной системе, по шкале « хороший — плохой »? Тесты подобного рода психологически сомнительны даже по отношению к цветам и цветовым оттенкам, хотя известно, что есть цвета, благотворно действующие на нервную систему, и другие, раздражающие ее. Но можно ли провести анкету с оценкой отдельных нот гаммы ? Можно ли установить по пятибалльной системе, что, например, си-бемоль оценивается на восемь десятых выше, чем фа-диэз ?

1. А. П. Журавлев. **О мотивированности признаковой семантики слова натуральным значением входящих в него звуков.** В кн. : **Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака.** Л., « Наука », 1969, стр. 65-68.

В словесно-художественном произведении дело обстоит иначе. Еще Г. О. Винокур писал о том, что « в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением » и приводил следующий довод : « В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей непроизводной основой : певец — это тот, кто поет. Но что значит *петь* — это можно только истолковать, а собственно языковым путем объяснить невозможно : это слово с основой непроизводной, первичной. Между тем в поэзии и слово *петь* не изолированно, а входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того образа, которому оно служит основанием. Так, *петь* может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа (*душа поет, кровь поет* и т. п.), поэтическое вдохновение (*муза поет*), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока : *Исступленно запели смычки*) и т. д. »[1]

В новейшей западной филологии проблема мотивированности слова в поэтической речи разрабатывается с разных точек зрения. Приведу несколько высказываний современных французских авторов.

Ролан Барт : « В сущности, писатель всегда склонен верить, что знаки не произвольны и что название соприродно вещи : писатели — сторонники Кратила, а не Гермогена.»[2] Кратил — ученик Гераклита и учитель Платона, ему приписывается теория изобразительности словесного знака. Тот же Р. Барт пояснил употребляемое им слово « кратилизм » как « великий древний миф, согласно которому речь имитирует идеи и, в противоположность принципам лингвистической науки, знаки — мотивированы ».[3]

Жан-Поль Сартр : « ...двойственность знака ведет к тому, что можно по желанию либо смотреть сквозь него, как сквозь стекло, и видеть за ним означаемое, либо обратить взгляд на него самого и видеть в нем вещь. Говорящий человек находится по ту сторону слов, близ предмета ; поэт — по эту сторону. »[4]

Жан Коэн : « Если речь — это перевод или попытка перевода внеязыкового опыта, и если спецификой поэзии является повышенная мотивированность, то из этого следует сделать вывод, что мотивировка расположена не на горизонтальной оси, в соотношении означающее—означаемое, а на вертикальной — в соотно-

1. Г. О. Винокур. **Понятие поэтического языка.** Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, вып. 3, 1947. См. в сб. этого автора : **Избранные работы по русскому языку.** М., Учпедгиз, 1959, стр. 391.
2. Roland Barthes. **Critique et Vérité.** P., 1966, p. 52.
3. Roland Barthes. **Proust et le nom.** « To Honor Roman Jakobson ». La Haye, 1967.
4. Jean-Paul Sartre. **Qu'est-ce que la littérature ?** P., Gallimard, 1969, p. 18. (« L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet ; le poète est en-deçà. »)

шении означаемое—означаемое. »[1] Эта фраза Ж. Коэна содержит научную концепцию, которую мы здесь рассматривать не будем ; для нас важен самый интерес к указанной проблеме.

В стиховом контексте все звуки, составляющие слово, и в самом деле преобретают осмысленность. Перефразируя формулу А. Пешковского : « Предложение — это преодоление абстрактности подлежащего », можно сказать, что *стих — преодоление нейтральности звукового состава слова.* Важнейший закон стиха — семантизация всех элементов поэтической речи : синтаксических конструкций, ритмической структуры, но также и количества и качества звуков, составляющих слово. В контексте стиха каждый элемент звуковой формы становится окказиональным носителем содержания.

Изучая звуковую структуру, О. Брик пришел к глубоко верному и безукоризненно точно выраженному выводу : « ...Элементы образного и звукового творчества существуют одновременно ; а каждое отдельное произведение — равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений ».[2]

Примем пока фонетический строй слова в системе языка за нейтральную величину, — исключая слова, носящие звукоподражательный, и, следовательно, звукоизобразительный характер.

В общелингвистическом плане интересные соображения принадлежат А. М. Газову-Гинзбергу, обобщившему многочисленные

1. Jean Cohen. **Poésie et motivation**, « Poétique », 1972, № 11, p. 435. В том же номере журнала опубликовано несколько содержательных статей, связанных с рассматриваемой проблемой : Gérard Genette, **Avatars du cratylisme** ; Jean-Claude Coquet, **La lettre et les idéogrammes occidentaux** ; Pierre Guiraud, **Étymologie et ethymologia** ; Ivan Fonagy, **Motivation et remotivation** ; Tzvetan Todorov, **Le sens des sons.** Последняя статья рассматривает различные современные теории звукового символизма, который понят следующим образом : « Les sons du langage n'ont pas, à proprement parler, un sens, comme les mots ou les phrases. Mais, tout comme un signifié (ou sens) peut symboliser un autre signifié, formant ainsi le trope, le signifiant peut symboliser un autre signifiant ou simplement une autre entité identifiable » (p. 446) ; теории Цветан Тодоров классифицирует по таким категориям : семантические (экстралексикальные — акустические, артикуляционные ; лексикальные — на уровне языка, на уровне речи), синтаксические, диаграмматические (на уровне языка, на уровне речи). К статье Тодорова приложена избранная, тщательно составленная библиография, включающая работы немецких, французских, русских, американских, венгерских, датских и других ученых (стр. 460-462). Добавим к этой библиографии статью норвежского исследователя Гейра Хетсо (Geir Kjetsaa) **Lomononosov' Sound Characteristics** (**Scando-Slavica**, tomus XX, Munksgaard, Copenhagen, 1974) и другую, на которую Хетсо ссылается : Vilhelm Gronbech, **Sprogets Musik**, Copenhagen, 1956 ; последний писал об утверждениях звукосимволистов : « ...The observation is surely similar to the one people make lying down and seeing faces in the wallpaper » (p. 56).

2. О. Брик. **Звуковые повторы.** В сб. **Поэтика.** Пг., 1919, стр. 59.

работы своих предшественников ; он пришел к выводу « о существовании весьма твердых законов образования речевой звукоизобразительности »[1] и проследил процесс развития всякого звукоизобразительного слова от естественного звукового объекта через его устную бесфонемную имитацию к звукоизобразительному слову, различая при этом *внутреннее* и *внешнее* звукоизображение. Сравнивая неродственные языки, А. М. Газов-Гинзберг для *внутреннего* звукоизображения различает следующие естественные объекты (привожу некоторые из большого списка, давая в скобках лишь русские корни):

Чмоканье, чавканье, смакование (чмок-, чавк-, смак-)
Лакание (лак- / лок-)
Лизание (лиз-)
Звук хватания ртом (ам ! / хам ! / гам !)
Плевание (тьфу !)
Звук смеха (хо-хо !(т)-, хихи !(к)-, гого(т)-
Орание, рев (ор-, рев-)
Шепот, шушуканье (шеп-, шушу !-)
Говорение (в отрыве от смысла) (болобол-, бала(к)-, бол([о]т)-, лоп(от)-, мол-, молв-)
Бормотание (борм-, бур(к) -, вор(к/ч) -

Для « внешнего » звукоизображения :

Топанье, топот (топ-, (с)туп-)
Гром (гром- / грем-)
Грохот (грох[от] -)
Треск, хруст (треск / щ-, хруст-, крак !-)
Шорох, шелест (шурш-, шебарш-, шорох-, шелест-, шелох-)
Изображение скольжения (скольз-, склиз-)[2]

Сопоставив корни неродственных языков и рассмотрев прасемитский запас корней, А. М. Газов-Гинзберг пришел к положительному ответу на вопрос, формулированный в заглавии его книги. Этот вывод подтверждается и изучением « лепетных » (детских) слов, которые носят международный характер (мама, титя, сися, цаца, тата). Ясно, однако, что в современной русской лексике таких звукоизобразительных слов (ономатопей) ничтожно мало ; в подавляющем же большинстве слова как совокупности звуков — в полном соответствии с Соссюром — условные знаки

1. А. М. Газов-Гинзберг. **Был ли язык изобразителен в своих истоках ?** (*Свидетельство прасемитского запаса корней*). М., « Наука », 1965, стр. 26.
2. Там же, стр. 18-26.

понятий, предметов, действий.[1] В практике речевого общения происходит известное осмысление этих звуков — за их сочетанием в слове закрепляется смысл, определенная стилистическая экспрессия. Этот вопрос наиболее нагляден в именах собственных, в особенности таких, которые изначально обладают значимостью, подчас комической: Гоголь, Глинка, Гребенка, Грибоедов, Кукольник, Толстой, Сковорода, Крыса, Рыба, Пастернак. Входя в историю культуры, значимые имена переосмысляются в сознании воспринимающих и, утрачивая комизм, приобретают даже величавое звучание[2]. Интересна в этом плане судьба значимых литературных псевдонимов, первоначально рассчитанных на смысловую полновесность, но с течением времени меняющих семантику: Саша Черный, Андрей Белый, Скиталец, Демьян Бедный, Максим Горький, Михаил Голодный, Лебедев-Кумач, Кукрыниксы. Каждое из этих имен изменило первоначально задуманную экспрессию, причем степень смысловой трансформации — в прямой зависимости от степени и характера известности, которой обладает носитель данного имени, а также от подготовленности воспринимающего. Вспомним эволюцию коллективного псевдонима «Кукрыниксы»: его носители были в 20-х годах авторами острых и смешных карикатур, — тогда структура имени соответствовала творческому лицу художников; позднее они создали серии иллюстраций к произведениям Чехова (**Дама с собачкой**), Сервантеса (**Дон-Кихот**) и даже такие трагические полотна, как «Таня» (Зоя Космодемьянская, 1942-1947), и звучание имени этих с 1958 года народных художников СССР, придя в противоречие с содержанием творчества, утратило первоначальную экспрессию, десемантизировалось. В меньшей мере переосмысление коснулось имен, носители которых обладают меньшей известностью (Самобытник, поэт, 1884-1942; Павел Беспощадный).

Проследить судьбу в поэтическом контексте такого слова, как имя собственное, поучительно: уж оно-то во всяком случае

1. В ряде новых работ по теории стиха и поэтической речи читаем: «Опыт подтверждает тщетность многочисленных попыток установить «объективные», не зависимые от слов, значения звуков (разумеется, если речь не идет о звукоподражании)». Ю. М. Лотман. **Лекции по структуральной поэтике**. Тарту, 1964, стр. 98. «The idea that the signs and sounds of a language should possess independent meaning is almost universally rejected by linguists today.» Geir Kjetsaa. «Lomonosov's Sound Characteristics». **Scando-Slavica**, Copenhagen, 1974, XX, p. 77.

2. Проблема имени собственного и его мотивированности впервые была поставлена в диалоге Платона **Кратил**. См. об этом в интересной статье Жана Боллака (Jean Bollack) — **L'en-deçà infini, (L'aporie du Cratyle)**: «Hermogène est un nom juste, puisque le personnage répond à cette désignation, mais le nom est faux si l'on en analyse la signification : fils d'Hermès... A la fonction déictique du nom Hermogène s'oppose la valeur apo-déictique que l'on tire de son analyse étymologique : Hermo-genès». **Poétique**, 1972, № 11, p. 310.

за пределами контекста принципиально не мотивировано; каковы бы ни были результаты машинных экспериментов А. П. Журавлева и Ю. М. Орлова, имени собственного это коснуться не может; оно останется произвольным, случайным — разумеется, речь идет прежде всего об исторически достоверном имени. С другой стороны, Ю. Тынянов справедливо указывал: « Сила лексической окраски *имен* очень велика; ими дается как бы *лексическая тональность произведения* ».[1]

Этюд об имени собственном

Классицизм требовал от слова стилистической определенности; слово должно было обладать закрепленным стилем, не зависящим от поэтического окружения. Конкретное имя частного лица влекло за собой ассоциации прозаические, оно было слишком связано с материальной средой и повседневным бытом, чтобы войти в систему высокого стиля — эпопею, оду, торжественное послание, даже элегию. Понятно, что его приходилось заменять именем условным, освященным поэтической традицией и несшим внетекстовую (узуальную) экспрессию. Отсюда, скажем, у Батюшкова:

Решилась, Хлоя, ты со мною удалиться
И в мирну хижину навек переселиться...

(**Послание к Хлое**, 1805)

Ты велишь писать, Фелиса, мне,
Как живу я в тихой хижине...

(**К Фелисе**, 1805)

Но Грации пока толпою
Тебе, Мальвина, вслед идут...

(**К Мальвине**, 1805)

И даже, посвящая стихотворение памяти Варвары Ивановны, супруги Федора Федоровича Кокошкина, Батюшков назовет ее в тексте поэтического некролога традиционным именем:

Нет подруги нежной, нет прекрасной Лилы!
Все осиротело!
Плачь, любовь и дружба, плачь, Гимен унылый!
Счастье улетело!..

хотя он и озаглавит стихотворение **На смерть супруги Ф. Ф. К-на** (1811).

1. Ю. Тынянов. **Проблема стихотворного языка**. М., « Советский писатель », 1965, стр. 140.

То же у А. Дельвига — многие его стихи обращены к Хлое, Дафне, Лилете, Темире, Дориде (**К Лилете**, 1814 ; **Тихая жизнь**, 1814-1817 ? ; **К Темире**, 1815 ; **К Дориде**, 1815). Условность имен приобретает чуть ли не комический характер в сочетании с иными элементами стихотворения ; например, в идиллии **Хата** (1815) совмещенными оказываются античный гекзаметр, древнегреческие и римские мифологизмы, русская хата и условная, скорее всего французская Лилета :

Скрой меня, бурная ночь ! Заметай следы мои, вьюга !
Ветер холодный, бушуй вкруг хаты Лилеты прекрасной,
Месяц, свети — не свети, а дорогу наверно любовник
К робкой подруге найдет.
Тихо, дверь, отворись ! О Лилета, твой милый с тобою !
Нежной, лилейной рукою ты к сердцу его прижимаешь ;
Что же с перстом на устах, боязливая, смотришь на друга ?
Или твой Аргус не спит ?
Бог-утешитель, Морфей, будь хранителем таин Амура !
Сны, готовые нас разлучить до скучного утра,
Роем тяжелым скорей опуститесь на хладное ложе
Аргуса милой моей.
Нам ли страшиться любви ! Счастливец, мои поцелуи
Сладко ее *усыпят под шумом порывистым ветра ;*
Тихо пробудит ее *с предвестницей юного утра*
Пламенный мой поцелуй !

Можно ли отчетливее продемонстрировать своеобразие этой вненациональной, абстрактно-космополитической эстетики, чем поставив рядом слова « вкруг хаты Лилеты прекрасной » или объединив в одном тексте снежную вьюгу вокруг хаты, Морфея, Аргуса и Амура ? Дельвиг уже в лицее стремился освободиться от этой эстетики, в стихотворении **Фани** (1814-1817 ?) он писал :

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон, забыты мной,
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачный мой.

Впоследствии Пушкин повторит в **Евгении Онегине** (IV, 3) эти строки, придавая им значение художественной декларации :

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено :
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон забыты мной давно.

Классическое, безнациональное имя было для Пушкина знаком определенного стиля в искусстве и жизни. *Ножка Терпсихоры... Влечет условною красой Желаний своевольный рой,* — и сразу после этого следует обращение: *Люблю ее, мой друг Эльвина...* Подлинной страстной любви Пушкин противопоставляет светскую игру или классический этикет: *Нет, никогда средь пылких дней Кипящей младости моей Я не желал с таким мученьем Лобзать уста младых Армид Иль розы пламенных ланит...* (I, 32-33).[1] На смене имен построена и характеристика госпожи Лариной, которая в молодости бывало *Звала Полиною Прасковью И говорила нараспев...,* а позднее *...стала звать Акулькой прежнюю Селину* (II, 33).

Гораздо позднее Александр Блок использовал эту классицистическую экспрессию условно-поэтического имени в стихотворении **Над озером** (**Вольные мысли**, 1907). Поэт издали видит пленительную девушку, которая, как ему кажется, противостоит пошлой обыденности мещанского мира:

Она пришла без спутников сюда...
Наверное, наверное прогонит
Затянутого в китель офицера
С вихляющимся задом и ногами,
Завернутыми в трубочки штанов !
Она глядит как будто за туманы,
За озеро, за сосны, за холмы,
Куда-то так далёко, так далёко,
Куда и я не в силах заглянуть...

И поэту хочется назвать эту « Прекрасную Даму » прекрасным именем, столь же далеким от повседневной прозы, как она сама — от мерзкого офицера:

О, нежная ! О, тонкая ! — И быстро
Ей мысленно приискиваю имя :
Будь Аделиной ! Будь Марией ! Теклой !
Да, Теклой !.. — И задумчиво глядит
В клубящийся туман... Ах, как прогонит !..

Но поэт ошибся. Она не прогоняет офицера, — напротив, она, оказывается, ждала его:

1. Блестящий анализ всего этого пассажа (строфы 32-33) — в книге Г. А. Гуковского, **Пушкин и проблемы реалистического стиля**. М., Гослитиздат, 1957, стр. 201-203.

Он подошел... он жмет ей руку !.. Смотрят
Его гляделки в ясные глаза !..
Я даже выдвинулся из-за склепа...
И вдруг... протяжно чмокает ее,
Дает ей руку и ведет на дачу !

Поэт в негодовании, в ярости. Теперь он презирает и ненавидит ту, которую увидел такой нежной и тонкой. Свое презрение он выражает тем, что меняет высокое имя на низкое :

Я хохочу ! Взбегаю вверх. Бросаю
В них шишками, песком, визжу, пляшу
Среди могил, незримый и высокий...
Кричу : « Эй, Фёкла ! Фёкла ! » — И они
Испуганы, сконфужены, не знают,
Откуда шишки, хохот и песок...
Он ускоряет шаг, не забывая
Вихлять проворно задом, и она,
Прижавшись крепко к кителю, почти
Бегом бежит за ним...

Противопоставление двух миров — низкого и высокого, пошлости и красоты, прозы и поэзии — стилистически дано у Блока прежде всего в столкновении двух вариантов одного (греческого) имени : Текла — Фёкла.

Интересна практика отнюдь не классика, и все же связанного с поэтикой классицизма Г.Р. Державина. Говоря в произведениях высокого и даже иного стиля о частных людях, Державин почти неизменно называет их именами условно-поэтическими. Его первая жена, Екатерина Яковлевна, всегда — *Пленира* :

А если милой и приятной
Любим Пленирой я моей...

(**На новый год.** 1780)

И всю свою в том ставит славу...
Что нежная его Пленира
И верных несколько друзей
С ним могут в час уединенный
Делить и скуку и труды !

(**Видение мурзы.** 1783-1784 ?)

Имя *Пленира*, сочиненное Державиным, по звукам напоминает традиционно-классические имена (ср. оссиановское *Темира*), хотя Державин его и объясняет этимологически :

Любезная моя, —
Я тут сказал, — Пленира !
Тобой пленен мой дух,
Ты дар всего мне мира.

(**Прогулка в Царском селе.** 1761)

Свою вторую жену, Дарью Алексеевну, Державин в стихах именовал *Миленой*. Даже императрицу Екатерину II он редко называл ее собственным именем, а чаще Фелицей, — именем из сказки, сочиненной самой Екатериной и восходящим к латинскому *felicitas* (счастье, блаженство). Имя *Фелица* появляется в контексте разговорном. Державин повествует о себе и своей домашней жизни, сообщает подробности своего досуга, проводимого вместе с женой :

То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся,
То в книгах рыться я люблю,
Мой ум и сердце просвещаю,
Полкана и Бову читаю ;
За Библией, зевая, сплю.

За этим рассказом о повседневном быте Державина-обывателя следует обращение :

Таков, Фелица, я развратен !
Но на меня весь свет похож...

(**Фелица.** 1782)

Имя *Екатерина* в поэзии Державина встречается, но в ряду стилистически высоких исторических имен античных деятелей. Вообще Державин нередко называет своих знаменитых современников, используя условия поэтического контекста, чтобы придать имени высокое звучание ; так названы Мещерский, Шувалов, Румянцев, Потемкин, Голицын, Карамзин, Нарышкин, Репнин, Орлов.[1] Иногда Державин обходит прямое называние, объясняя имя этимологией. В стихотворении **На кончину графа Орлова** (1796) :

1. Ю. Тынянов цитировал слова П. Вяземского (в **Литературной газете**, 1830) : «Орловы, Потемкины, Румянцевы, Суворовы имели в себе также что-то поэтическое и лирическое в особенности. Стройные имена их придавали какое-то благозвучие русскому стиху. Нет сомнения, есть поэзия и в собственных именах ». **Проблема стихотворного языка,** цит. изд., стр. 142. Тынянов комментирует : Вяземский сознавал « лексическую тональность имен собственных ». Это верно, хотя Вяземский склонен придавать красоте звучания прославленных имен характер объективный (*стройные имена*), между тем как дело исключительно в субъективных ассоциациях, формируемых, кстати сказать, в том же контексте державинской поэзии.

Что слышу я ? Орел из стаи той высокой,
Котора в воздухе плыла
Впреди Минервы светлоокой,
Когда она с Олимпа шла ;
Орел, который над Чесмою
Пред флотом россиян летал,
Внезапно, роковой стрелою
Сраженный, с высоты упал !

Увы ! где, где его под солнцем днесь паренье ?
Где по морям его следы ?
Где бурно громов устремленье
И пламенны меж туч бразды ?
Где быстрые всезрящи очи
И грудь, отважности полна ?
Всё, всё сокрыл мрак вечной ночи,
Осталась слава лишь одна !

Все это стихотворение — аллегория, мотивирующая фамилию *Орлов*. Отдельные детали тоже аллегорически-содержательны : *Орел из стаи той высокой* — имеются в виду, вероятно, пятеро братьев Орловых, которые возглавляли государственный переворот 1762 года, возведший на престол *Минерву* — Екатерину II. Державин здесь последовательный классик — это обнаруживается особенно ясно в перифразе, заменяющей глагол *умер* : *Внезапно, роковой стрелою/ Сраженный, с высоты упал !* Как известно, Ф. Г. Орлов, бывший в отставке с середины семидесятых годов, умер собственной смертью.

Другая форма стилистического возвышения имени — в оде **Водопад** (1791-1794). Здесь два героя — П. А. Румянцев и Г. А. Потемкин, причем второй появляется во внутреннем монологе первого. Румянцев, размышленьям которого отведено много строф, вообще не назван ; его имя предвосхищается этимологическими намеками :

Я вижу : некий муж седой
Склонился на руку главой.
. . . .
В броне блистая златордяной,
Как вечер во заре румяной...

Затем, значительно дальше, неназванное имя Румянцева разработано еще в двух строфах. Полководец спит, и ему кажется,

Что, как румяной луч зари,
Страну его покрыла слава ;

Чужие во́жди и цари,
Своя владычица, держава,
И все везде его почли,
Триумфами превознесли.

Что образ, имя и дела
Цветут его средь разных глянцев ;
Что верх сребристого чела
В венце из молненных румянцев
Блистает в будущих родах,
Отсвечиваяся в сердцах.

Слово *румянцев* — родительный падеж множественного числа ! — оказывается омонимом фамилии фельдмаршала, причем Державин, здесь весьма чуждый рационально-классицистической поэтике, не отступает перед искусственностью, словесно-образной натяжкой в сочетаниях *средь разных глянцев*, а также — и даже особенно — *В венце из молненных румянцев*. Возвышение имени оказывается важнее логического строя речи или даже просто ее понятности.

Второе имя — Потемкина — подготовлено девятью строфами различнейших возвышенных перифраз, включенных в риторические вопросы и восклицания : *Не ты ли счастья, славы сын, Великолепный князь Тавриды ? Не ты ли с высоты честей Незапно пал среди степей ? Не ты ль наперсником близ трона У северной Минервы был ; Во храме муз друг Аполлона ; На поле Марса во́ждем слыл ; Решитель дум в войне и мире, Могущ — хотя и не в порфире ?...* Длинная череда вопросов разрешается строфой, содержащей ответ, — имя героя ее заканчивает :

Се ты, отважнейший из смертных !
Парящий замыслами ум !
Не шел ты средь путей известных,
Но проложил их сам — и шум
Оставил по себе в потомки ;
Се ты, о чудный вождь Потемкин !

Имени *Потемкин* предшествует торжественно-архаическая форма *в потомки* ; рифма необыкновенной глубины и звучности, почти омофоническая (совпадают семь звуков !) и в то же время вызывающе неточная, дополнительно семантизирует имя. Насколько Державину была важна эта содержательная рифменная пара, можно заключить уже хотя бы из того факта, что это — во всей огромной оде **Водопад** (74 строфы, 444 стиха) — единственный

случай неточной рифмовки заключительных строк, наиболее важных в строфе. Державин позволял себе неканонические, ассонансные рифмы в стихах первом и третьем (*непобедимый — диадимы, черны — распущенны, холм — челом, синь — сын, великолепье — долголетье,смертных — известных*), а также втором и четвертом (*вселенной — подземной, волн — урон, нощи — очи, воздушным — звучным*), но всюду искупал небрежность отчетливой, правильной рифмовкой стихов пятого и шестого. Единственное исключение допущено в случае *потомки — Потемкин*, исключение, подчеркивающее смысловую и стилистическую значительность этого созвучия.[1]

Практика Державина подводила вплотную к романтической поэтике, которая использовала не узуальные, внетекстовые свойства стилистически заранее маркированного имени, а пускала в ход условия поэтического контекста для придания имени необходимой выразительности. Замечателен героический гимн В. А. Жуковского **Певец во стане русских воинов** (1812) , текст которого движется от одного имени к другому ; в сущности, весь гимн — перечисление имен ; каждое снабжено более или менее развернутым поэтическим комментарием. По методу введения имен **Певец во стане...** близок к державинскому **Водопаду.** Таково, например, называние Суворова после риторического вопроса, ряда перифраз и описаний :

Но кто сей рьяный великан,
Сей витязь полуночи ?
Друзья, на спящий вражий стан
Вперил он страшны очи ;
Его завидя в облаках,
Шумящим, смутным роем
На снежных Альпов высотах
Взлетели тени с воем ;
Бледнеет галл, дрожит сармат
В шатрах от гневных взоров...
О горе ! горе, супостат !
То грозный наш Суворов.

1. В. А. Западов в ст. **Державин и русская рифма XVIII века.** (Сб. **Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века,** Л., « Наука », 1969) специально останавливается на рифмах с именами собственными у Державина и особенно у М. Н. Муравьева, видя в этом стремление найти « индивидуально-выразительные системы рифмовки » (стр. 76). Он же указывает, что рифма *в потомки — Потемкин*, имеющаяся также у В. Рубана, впоследствии была использована Маяковским. См. там же полемику в этой связи с В. В. Кожиновым (стр. 77).

Имя *Суворов*, завершающее строфу, подготовлено не только ее образным строем, но и цепью звучаний : слово *взоров*, предвосхищающее рифму *супостат*, первый слог которого повторится в имени военачальника ; но и в начале строфы согласные с — в — р, рассыпанные в словосочетаниях *сей рьяный великан* и *спящий вражий стан*. Однако имя *Суворов* обладало яркой стилистической выразительностью до гимна Жуковского и за его границами. В нижеследующей строфе называются военачальники, имена которых еще не были овеяны славой ; каждое из пяти названных имен по-своему мотивировано :

Давыдов, пламенный боец,
Он вихрем в бой кровавый ;
Он в мире счастливый певец
Вина, любви и славы ;
Кудашев скоком через ров
И лётом на стремнину ;
Бросает взором Чернышов
На меч и гром дружину ;
Орлов отважностью орел ;
И мчит грозу ударов
Сквозь дым и гром, по грудам тел,
В среду врагов Кайсаров.

Полководцы получают кратчайшие динамичные характеристики, в известной мере связанные и со звуками имени. *Кудашев* несет сильное ударение в центре, подхваченное в словах *скоком... и лётом*, динамизм резко усилен пропуском глагола ; сочетание гласных в слове *Чернышов* повторено в сочетании *меч и гром* (е — и — о). Имена — органический элемент лирического монолога, своеобразная звуковая концентрация лирического переживания поэта-романтика. Каждое имя — это слово-нота, отвечающее напору чувств ; « характеристики вождей, — писал Г. А. Гуковский, — до нерасторжимости переплетаются с лирическим тоном, обращенным вглубь души самого автора ».[1] Вообще об именах в поэзии Жуковского и других романтиков глубоко и точно говорил Г. А. Гуковский, который оценивал их функцию, например, в балладах ; приводя длинный список имен из **Варвика, Эоловой арфы** и лирических стихотворений, он заключал : Жуковский « пользовался западными именами-символами », которые для него « не достояние народа, а эмоциональное выражение душевного состояния, взятого в его особности... Экзотика имен и названий у Жуковского не имеет этнографического или

1. Гр. Гуковский. **Пушкин и русские романтики.** М., 1965, стр. 76-77.

исторического характера, а скорее — эмоционально-звуковой ». Иное у Гнедича ; для него имена и названия — это « наиболее уплотненные знаки, вызывающие ряды представлений ; Омир, Зевес, Морвен, Фингал, Сельма, Оссиан, Тренмор, Мальвина, Моина... Образы культуры Гомера и Оссиана строятся у Гнедича извне, нанизыванием мифологических слов-имен, слов экзотических, необычных, слов сгущенной выразительности, а не конкретным и объективным изображением самого этого исторически бывшего мира и людей, созданных этим миром, как это будет у зрелого Пушкина ».[1]

Сказанное объясняет, почему в романтической системе имена собственные приобретают значение столь существенное. Обобщая романтическую практику использования имен в поэзии, Гюго писал в стихотворной декларации **Продолжение** (Suite, 1854), посвященной оценке громадной роли слова в новой поэтической системе :

Le mot fait vibrer tout au fond de nos esprits.
Il remue, en disant : Béatrix, Lycoris,
Dante au Campo Santo, Virgile au Pausilippe.
De l'océan pensée il est le noir polype.

(Слово заставляет все трепетать в глубинах нашего духа. Оно потрясает, когда вы произносите : Беатриса, Ликориса, Данте в Кампо Санто, Виргилий у Позилиппо. Оно — черный коралловый риф сосреди океана мысли.)

В. Гюго подчеркивает ассоциативное могущество слова в романтической поэзии, — причем наибольшей ассоциативностью обладает, с его точки зрения, имя собственное. Этого не было прежде, в пору господства условной эстетики традиционных имен, этого не будет и позднее, в поэзии реалистического стиля, когда имя окажется уже не носителем субъективной эмоции, а вполне определенным, исторически конкретным смысловым знаком. Впрочем, и в этих новых обстоятельствах имя собственное всегда мотивировано контекстом произведения, — хотя, разумеется, мотивировка другая.

Невозможно в деталях следить за процессом ; не будем давать характеристику различных и весьма многочисленных индивидуальных вариантов в реалистической поэзии. Остановимся кратко лишь на особом типе мотивировки имени в стихах сатирических и юмористических. Здесь имя собственное обычно выступает как наиболее краткая, так сказать, эмблематическая

1. Гр. Гуковский. **Пушкин и русские романтики**, стр. 243-244.

форма социальной типизации. Обычно избирается имя, пользующееся достаточной известностью, и оно используется как символ или, точнее, эмблема общественного направления, политической или художественной программы ; оно ставится в словесный и ритмический контекст, проясняющий его смысл или смыслы. Так в **Эпиграмме** Пушкина (1827) :

Лук звенит, стрела трепещет,
И клубясь издох Пифон ;
И твой лик победой блещет,
Бельведерский Аполлон !

Кто ж вступился за Пифона,
Кто разбил твой истукан ?
Ты, соперник Аполлона,
Бельведерский Митрофан.

Речь идет о молодом стихотворце Андрее Муравьеве, который неловким движеньем отбил руку гипсовой статуи Аполлона Бельведерского на вечере у Зинаиды Волконской. Пушкин построил эпиграмму как два противоположных четверостишия : первое рассказывает античный миф о победе Феба над чудовищем Пифоном, второе — о проступке Муравьева. Традиционный сюжет уступает место неожиданному, непредусмотренному классическим мифом сюжетному повороту, который, однако, воспринимается как продолжение античного рассказа, пока весь текст не упирается в заключительное слово, — оно и сюжетно, и стилистически никак не предвидено : *Митрофан*. Русское, из фонвизинской комедии о дворянском недоросле имя введено в самое невероятное словосочетание, — с ним соединено определение, привычно связанное с именем греческого бога ; « соль » эпиграммы в со- и противопоставлении параллельных стихов, четвертого и восьмого :

Бельведерский Аполлон...
Бельведерский Митрофан.

Рифмующие имена повторяются в обоих противопоставленных друг другу четверостишиях : *Пифон — Аполлон ; Пифона — Аполлона*. Эти собственные имена представляют собой антитезу, которая тем более ярка, что фонетически имена противников родственны. Замечательно, однако, и то, что в рифму введено еще одно имя, завершающее эпиграмму : *Митрофан*. Оно, хотя и не рифмует с именем *Пифон*, фонетически близко ему согласными звуками : *фон-фан.* Создается звуковая цепочка рифмующих имен : *Пифон — Аполлон — Пифона — Аполлона — Митрофан*.

Согласный *ф*, пронизывая три звена этой цепочки, приобретает смысл — он становится скрепой, объединяющей Пифона, который издавна олицетворяет силы тьмы, с недорослем Митрофаном, новоявленным мстителем за его гибель.

Иную, но столь же плотную содержательность обнаруживают собственные имена римских и французских политиков в тексте **Современной песни** Дениса Давыдова (1836) :

Томы Тьера и Рабо
Он на память знает
И,как ярый Мирабо,
Вольность прославляет.

А глядишь : наш Мирабо
Старого Гаврило
За измятое жабо
Хлещет в ус да в рыло.

А глядишь : наш Лафает,
Брут или Фабриций
Мужиков под пресс кладет
Вместе с свекловицей.

Фраз журнальных лексикон,
Прапорщик в отставке,
Для него Наполеон —
Вроде бородавки.

Комизм и памфлетность усилены стилистическим контрастами : с одной стороны *Мирабо, Вольность*, с другой — *хлещет в ус и в рыло*, с одной — *Наполеон*, с другой — *вроде бородавки*. Усиливает эффект внутренняя энергия неожиданной рифмы : *Фабриций — свекловицей*. Но особенно выразительно издевательское соединение французских имен с притяжательным местоимением и разговорным оборотом *а глядишь : наш Мирабо, наш Лафает.*

Большим мастером сатирического использования имен собственных был Некрасов. В поэме **Балет** (1866, — подробный анализ поэмы ниже), он, давая характеристику буржуазной среды Петербурга, именует портных и модисток :

Сокрушаются Никольс и Плинке,
Без почину товар их лежит,
Сбыта нет самой модной новинке
(Догадайтесь — откройте кредит !).

Не развозят картонок нарядных
Изомбар, Андрие и Мошра,
А звонят у подъездов парадных
С неоплаченным счетом с утра.

Звучание этих пяти имен определяет важную тему « Балета » : в русской столичной жизни господствует иностранщина, которой самозабвенно увлечена *Марья Саввишна*. О последней сказано :

Марья Саввишна глаз не спускала
Между тем с старика со звездой.
Вообще в бель-этаже сияло
Много дам и девиц красотой.

Стилистический конфликт в столкновении *Изомбар, Андрие и Мошра* с *Марьей Саввишной*, а также *Марьи Саввишны* со словами типа *бель-этаж*. Конфликт достигает апогея в словесном изображении балета — *неужели молчать славянину*, вопрошает автор,

Как Бернарди затянет « Лучину »,
Как пойдет Петипа трепака ?

Французские имена враждуют с фактами русской народной жизни, образуют с ними взрывчатое соединение.

Сходное использование имен собственных противоположной стилистической экспрессии — *мадам Жюдик* и *Марья Львовна* — в некрасовских **Современниках** (1815) :

Мадонны лик,
Взор херувима...
Мадам Жюрик
Непостижима.

Жизнь наша — пуф,
Пустей ореха,
Заехать в Буфф —
Одна утеха.

Восторга крик,
Порыв блаженства.
Мадам Жюдик
Верх совершенства.

. . . .

Да-с ! Марья Львовна
За бедных в воду.
Мы Марье Львовне
Сложили оду.

Где Марья Львовна ?
На вдовьем бале !
Где Марья Львовна ?
В читальном зале !..

У Марьи Львовны
Так милы речи.
У Марьи Львовны
Так круглы плечи...

Да процветает
И Марья Львовна,
Пусть ей живется
Легко и ровно !..

Да-с, Марья Львовна
За бедных в воду...
Ее призванье
Служить народу.

Пересемантизация в стихе таких наиболее явно случайных знаковых форм, как имена собственные, нередко осуществляется посредством каламбура. Особый интерес преставляет практика эпиграмматистов. П. Вяземский осмысляет фамилии Кутузов (П. И. Голенищев-Кутузов) как *Картузов* (*Картузов – сенатор, Картузов – куратор, Картузов – поэт...*, 1813), Шаховской – как *Шутовской*, а фамилию Шишков раскрывает с точки зрения воображаемой этимологии (*Шишков недаром корнеслов ; / Теорию в себе он с практикою вяжет : / Писатель, вкусу шиш он кажет, / А логике он строит ков*. 1810-е гг.). Сходную операцию он производит с именем П. И. Костомарова (*При Костомарове нам нужен костоправ*, 1872). Пушкин в эпиграмме *Угрюмых тройка есть певцов...* (1815) сообщает специфический смысл и иллюзорную закономерность тем фактам, что имена троих его литературных противников начинаются на *ш* и что в любом сочетании они образуют стих четырехстопного ямба (*Шихматов, Шаховской, Шишков* ; *Шишков наш, Шаховской, Шихматов* ; *Шишков, Шихматов, Шаховской*). В эпиграмме на В. К. Кюхельбекера Пушкин осмысляет имя своего героя, образуя наречие *кюхельбекерно* (аналогично с поставленным рядом *тошно*), сочетание *Фаддей Булгарин* каламбурно трансформирует в *Авдей Флюгарин* и *Видок Фиглярин*.

Вслед за Пушкиным, Н. Огарев называет именем французского палача Видока Б. Н. Чичерина, углубляя новый вариант его фамилии рифмой :

Как ты ни гордо лицемерен,
А все же знай, Видок Тетерин,
Что ты, в глазах честных людей,
Доносописец и злодей.

(**Палач свободы по призванью...**, 1862)

О Н. В. Поггенполе, редакторе выходившего в Брюсселе русского провокационно-правительственного органа **Le Nord**, направленного против герценовского **Колокола**, Огарев писал, семантизируя его фамилию (1863) :

В Nord'е сквозь все прелести
Языка французского
Так вот, так и чувствуешь
Погань поля русского.

А в анонимной эпиграмме 30-х годов XIX века на того же Ф. Булгарина семантизируется на русский лад имя английского романиста :

Все говорят : он Вальтер-Скотт,
Но я, поэт, не лицемерю :
Согласен я, он просто скот,
Но что он Вальтер-Скотт — не верю.

Семантизация имени чаще осуществляется посредством вскрытия внутренней формы, но нередок и другой случай — осмысление его в микроконтексте посредством использования специфически стиховых ресурсов (например, рифмы) — как в анонимной эпиграмме 1865 г. : *Не родись богатым, не родись толковым, / А родись Катковым* ; звуки, составляющие фамилию М. Н. Каткова, даны как сходные с предыдущим прилагательным и поэтому образуют впечатляющую антитезу : *толковым — Катковым.*

Каламбурное переосмысление имен в эпиграммах — тема большая ; здесь нет надобности на ней останавливаться. Важнее сказать, что ряд поэтов XX века развили эпиграмматические приемы в серьезной и даже трагической поэзии. Прежде всего это относится к Маяковскому. В соответствии с центральным принципом своей поэтики — всемерным выделением и отделением слова — Маяковский постоянно использует (и даже каламбурно обыгрывает) внутреннюю форму имен, — иногда этимологически мотивированную, иногда сочиненную поэтом на основе звуковой близости. В стихотворении **Воровский** (1923), посвященном гибели советского дипломата от руки террориста, читаем :

Приконченный
фашистской шайкой воровско́й,
В последний раз
Москвой
пройдет Воровский.

Имя убитого противопоставлено по звучанию его омониму, — Маяковский как бы указывает на то, что сдвиг ударения придает слову противоположный смысл : воровской — Воровский. Стихотворение **Воровский** отнюдь не шуточное ; отношение Маяковского к внутренней форме слова и к его звуковому строю благоговейно. Возникает небывалое прежде явление трагического каламбура, или, иногда, трудно уловимое качание на грани шутки и не-шутки. Есть подобная двойственность в стихах из парижского цикла :

Бывало —
сезон,
наш бог — Ван-Гог,
другой сезон —
Сезан.
Теперь
ушли от искусства
вбок, —
Не краску любят,
а сан.

(**Верлен и Сезан**, 1925)

Звуковые подобия *бог — Ван-Гог* (ср. Гог и Магог) и *сезон — Сезан* трактуются Маяковским как неслучайные, внутренне осмыленные соответствия. Даже свое имя он мотивирует трагически-каламбурной игрой :

Айда, Маяковский !
Маячь на юг !
Сердце
рифмами вымучь —
Вот
и любви пришел каюк,
дорогой Владим Владимыч.

(**Юбилейное**, 1924)

В стихотворении **Письмо писателя В. В. Маяковского писателю А. М. Горькому** (1926) много собственных имен, и каждое из них по-своему образно. Ср. : *Или жить вам, как живет Шаляпин, /*

Раздушенными аплодисментами оляпан? — и в другом стихотворении, **Сергею Есенину** (1926), о другом модном артисте: *Ваше имя в платочки рассоплено, / Ваше слово слюнявит Собинов.* Под пером Маяковского случайный звуковой знак — имя — неизменно приобретает в контексте стиха фонетическую закономерность: *Шаляпин — оляпан, рассоплено — Собинов.* (Кстати, сам Собинов шутливо осмыслял свою фамилию в неопубликованной эпиграмме:

Ждали от Соби́нова
Пенья соловьиного.
Услыхали Со́бинова:
Ничего особенного.)

В неменьшей степени — в стихотворении **Марксизм — оружие...** (1926), концовка которого гласит: *Не говорят о веревке в журнале повешенного, / Не изменить шаблона прилежного. / Лежнев зарадуется — « он про Вешнева ». / Вешнев — « он про Лежнева ».* Дело здесь не только в содержательных рифмах, навязывающих определенное понимание этих фамилий, но и в сходстве звучаний *Лежнев — Вешнев*: критики принадлежали к враждовавшим группировкам (« Перевал » и « Кузница »), однако звуковая близость имен (и синтаксических конструкций) позволяет их почти отождествить.

Стих Маяковского обладает возможностью разрушить сложившуюся в предшествующей литературной практике привычную экспрессию и сообщить слову неожиданную, — окказиональную, которая в свою очередь может приобрести узуальный характер. За словом *Терек* в поэзии Пушкина и Лермонтова закрепилась торжественность (*Терек воет, дик и злобен, Меж утесистых громад...*); Маяковский подвергает его обработке, сообщая ему сниженность, толкуя его звуковой состав по аналогии со сходными словами, имеющими уменьшительный суффикс: *От этого Терека в поэтах истерика. / Я Терек не видел. Большая потерийка.* В следующих строках слово *Терек* рассматривается как сокращенное наименование советского учреждения: *Как будто бы Терек сорганизовал, / Проездом в Боржом, Луначарский* (**Тамара и Демон**, 1924).

Отношение Маяковского к имени собственному отвечает принципам футуристического отношения вообще к слову, — в частности, хлебниковскому учению о поэтической этимологии, которое будет рассмотрено ниже.

Старший современник Маяковского Брюсов остался чужд этих новшеств, — для него ценность имени прежде всего в эмоциональных и историко-культурных ассоциациях, им вызываемых:

Я бог земных царей и царь Ассаргадон...

Это сближало Брюсова с романтиками, чью традицию он продолжал. Удивительная, хотя и характерная для начала двадцатых годов баталия разыгралась вокруг имени собственного в брюсовских стихах. Журнал **ЛЕФ** опубликовал статью под устрашающим (и не на шутку!) заглавием **Контрреволюция формы**, в которой Б. Арватов утверждал, что по своей форме « поэзия Брюсова, несмотря на ее 'содержание', является ничем иным, как социально-художественной реакцией »; ей свойственны черты буржуазной эстетики, — только далекое от действительности причисляется ею к прекрасному : « Ахилл звучит для нее 'эстетичнее' Архипа, киферы звучат 'красивее', чем Конотоп ».[1] Брюсов поднял брошенную ему перчатку — вскоре появился его ответ в журнале **Печать и революция** : « Если бы т. Арватов взял на себя труд немного подумать, он увидел бы, что... 'Ахилл' имеет огромное содержание ; 'Архип' — никакого : это только собственное, 'крестильное', имя и ничего больше. Поэзия может оперировать Ахиллом, а Архипом не может, пока не вложит в него какого-либо содержания (например, взяв некоего Архипа героем повести). Конечно, это относится к тем, кто знает, что такое 'Ахилл'. Но уж т. Арватов глубоко заблуждается, когда уверяет, будто рабочим и крестьянам 'глубоко наплевать на Мойр, Гекат, Парисов и проч.' Развязный плевок на всю античность ! Почему бы не плюнуть тогда и на всю науку вообще — плевать так плевать ! »[2]

Этот спор, в который Арватов внес развязно-демагогический тон политического разоблачения, выявляет противоположные эстетические позиции. Для Брюсова художественная ценность присуща лишь тому имени, которое вызывает ассоциации и освящено литературной традиционностью. Для Арватова как раз традиционность — признак архаики ; выражая взгляды ЛЕФовцев, он утверждает преимущество слова обнаженного, связанного лишь с действительностью, а не с литературой : « Архип » — простонародное имя, не имеющее литературного ореола ; с точки зрения « революционной эстетики » оно единственно и пригодно для искусства — Мойры, Гекаты, Парисы относятся к отвергаемому буржуазному наследию. Арватов был по-своему прав :

1. **ЛЕФ**, 1923, 1, стр. 230, 216.
2. **Печать и революция**, 1923, кн. 6, стр. 88. См. об этой полемике в кн. : А. Меньшутин, А. Синявский. **Поэзия первых лет революции. 1917-1920.** М., « Наука », 1964, стр. 372.

новые пути поэзии требовали поэтизации или, точнее, образной мотивировки « Архипа ».[1]

В поэме Маяковского **150 000 000** (1920) противопоставлены друг другу два центральных персонажа-противника, и, следовательно, два имени : Вудро Вильсон и Иван, олицетворяющие западную буржуазию и русский пролетариат. Имя Вильсона семантизируется многообразно, — иногда содержательной рифмой, которая поражает полнотой и неожиданностью, иногда другими средствами :

63. *Я приду к нему,*
Я скажу ему :
« Вильсóн, мол,
Вудро,
Хочешь крови моей ведро ? »[2]

. . . .

686. *А одежда тонка,*
будто вовсе и нет —
из тончайшей поэтовой неги они.
Кальсоны Вильсона
не кальсоны — сонет,
сажени из ихнего Онегина.

. . . .

1354. *Танцовал Вильсон*
во дворце кэк-уок,
заворачивал задом и передом,
да не доделала нога экивок,
в двери смотрит Вильсон,
а в двери там —
неколебимые,
походкой зловещею
человек за человеком,
вещь за вещью
вваливаются в дверь в эту :
« Господа Вильсоны,
пожалте к ответу ! »

Три разных формы осмысления имени : в первом случае — комической рифмой, сближающей далекие, но и очень близкие слова : *Вудро* — (крови) *ведро* — в результате имя *Вудро* (с

1. В наше время имя « Архип » получило неожиданную содержательность : так шифровалось название книги А. И. Солженицына **Архипелаг ГУЛаг**, и так называли эту книгу даже гебисты.

2. Здесь и далее перед цитатой дается порядковый номер строки — по нумерации во втором томе **Полного собрания сочинений В.В. Маяковского**, М., Гослитиздат, 1956.

намеренным пренебрежительным сдвигом ударения) приобретает страшный смысл ; во втором — образованием звукосмысловой пары, снижающей имя американского президента до балаганного звучания : *кальсоны Вильсона* ; в третьем — соседние с этим именем жеманно-иноязычные слова *кэк-уок, экивок* выявляют чужеземное звучание самого имени. Разработка имени продолжается дальше ; едва Маяковский подчеркнул « экивоками » его иностранность (и тем, кстати, мотивировал множественное число, превращаюшее имя в синоним слова « враг » — *Господа Вильсоны...*), как он пускается в издевку над ним, снабжая его чисто-русским, просторечным суффиксом :

1367. *И вот,*
притворявшиеся добрыми,
колье
на Вильсоних
бросились кобрами.

Суффикс -иха в следующих строках поддержан другими суффиксами -ша, -ище, выполняющими сходное стилистическое задание :

1372. *Выбирая,*
которая помягче и почище,
по гостиным
за миллиардершами
гонялись грузовичищи.

(Ср. в стихотворении **Версаль** сходный суффикс :

А дальше —
жилья
для их Помпадурш —
Большой Трианон
и маленький.
Вот тут
Помпадуршу
водили под душ,
вот тут
помпадуршины спаленки.)

Осмысление имени *Вудро Вильсон* сопровождается рифмовым мотивированием имен его союзников :

74. *...До самого дойдем*
до Ллойд-Джорджа —
скажем ему :
« Послушай, Жоржа »...

916. *Министр Вильсона*
Артур Крупп
заговорился так,
что упал, как труп.
Капитализма верный трезор,
совсем умаялся сам Крезо.

Имя Вильсонова противника, воплощающего революционную Россию, первоначально появляется в намеренно-сниженной, вульгарной форме — это прямая речь мужиков :

53. *Ванька !*
керенок подсунь под лапоть !
Босому что ли на митинг ляпать ?

Но очень скоро реальный *Ванька* превращается в былинного, мифологического Ивана :

417. *И вот*
Россия
не нищий оборвыш,
не куча обломков,
не зданий пепел.
Россия
вся
единый Иван ;
и рука
у него —
Нева,
а пятки — Каспийские степи.

Звуки имени Иван почти повторены в слове *Нева* (ВАН — НВА) и в сочетании : *у него — Нева* (произн. : ниво́-нива́) ; сам он, Иван, равновелик России, и звук его имени вобрал в себя название великой реки. Или, ниже, приводится фантастическое сообщение Американского телеграфного агентства АТА и — реакция на него западных обывателей :

899. *Ее пушечный дым —*
океанская синева.
Нет ни броненосцев,
ни флотов,
ни эскадр.
Ничего нет.
Иван.

Что Иван ?
Какой Иван ?
Откуда Иван ?
Почему Иван ?
Чем Иван ?...

Имя это чужеземцам непонятно, — они даже не знают, существительно это или глагол (что ?... чем ?...). Однако, так же, как прежде словом *Нева*, здесь оно мотивировано сочетанием *океанская синева*, в котором господствующий звук — ударное А, в эпитете *океанская* звучат звуки АН, а в слове *синева* полностью содержится Иван (ИНВА — ИВАН); через звуковую близость дается масштаб и высокая красота, содержащаяся в звуках этого, казалось бы, такого простого и натурального имени.

Еще дальше :

1063. *Выходит, что крепости строили даром.*
Заткнитесь, болтливые пушки !
Баста !
Над неприступным прошел Гибралтаром,
И мир
океаном Ивану распластан.

Семантизация имени продолжается в том же направлении. Оно вторично раскрыто через слово-звукообраз *океан*, содержащее основные звуки поставленного с ним рядом имени Иван (*океаном Ивану*) почти в самом конце поэмы :

1683. *Вам неумолкающих слав слова,*
ежегодно расцветающие, вовеки не вянув,
за нас замученные, слава вам,
миллионы живых,
кирпичных
и прочих Иванов !

Здесь образуются звукосмысловые пары *слав слова*, *вовеки не вянув*, *слава вам*, в которых повторяется согласный *в* — он же два раза повторен в заключительном слове строфы — имени *Иван*, данном в родительном падеже множественного числа : *Иванов*. Образуется цепочка, замыкаемая этим именем ; теперь имя *Иван* поставлено в один ряд с понятиями, означающими славу и бессмертие.

Итак, имя *Иван* в поэме **150 000 000** мотивируется через сочетание : *Иван — Нева, Иван — океанская синева, Иван — океан, Иван — слава*. Это имя, *Иван*, в большей степени предназначено

для символического осмысления, чем арватовский « Архип », но в целом можно все же сказать — отвлекаясь от недостойного тона его статьи, — что Арватов был не так уж начисто неправ : в сущности, он в 1923 году требовал от поэзии того, что уже тремя годами ранее осуществил Маяковский. Требование Брюсова, чтобы поэзия, желая оперировать « Архипом », сначала вложила в него какое-либо содержание, — например, « взяв некоего Архипа героем повести », — было наивным, или, во всяком случае, постулатом другой эстетики.

Поэтам после Хлебникова и Маяковского свойственна особая чуткость к внутренней форме слова, к его звуковому составу, который неизменно привлекается в качестве довода, порой даже не дополнительного, а — главного. Вот два типичных случая.

Первый. Желая дать характеристику С. Я. Маршака, К. Чуковский начинает ее следующим рассказом :

« Когда в начале двадцатых годов молодой Самуил Маршак приходил ко мне и стучал в мою дверь, я всегда узнавал его по этому стуку, отрывистому, четкому, беспощадно-воинственному, словно он выстукивал два слога : 'Мар-шак'. И в самом звуке этой фамилии, коротком и резком, как выстрел, я чувствовал что-то завоевательное, боевое : — Маршак ! »[1]

Все дальнейшее выводится из посылки, которой оказывается « короткий и резкий, как выстрел » « звук этой фамилии », в котором чувствуется « что-то завоевательное, боевое ».

Второй случай — из творчества молодого поэта наших 60-х годов, Майи Борисовой. Есть у нее цикл стихотворений, озаглавленный **Длинные имена** — по главному произведению в цикле, носящему это название. Оно начинается так (всюду разрядка М. Борисовой) :

Длинные имена —
Былинные времена.
Их не из букв и слогов слагали :
Их, точно дивную песню,
слагали.
Алкали сердца утех и услад.
Терем тонул в тепле и тиши.
Как солнце, всходил на крыльцо
Ярослав.
Ярую свечку вздохом тушил.

1. К. Чуковский. **Высокое искусство.** М., « Советский писатель », 1968, стр. 222.

Дальше семантизируются древние имена, этимология которых и в самом деле открыта : *Всеволод* (*« Всем володей »*), *Мстислав*, *Ратибор*. И — центральная фигура стихотворения :

Пузатые рыбы сигали в лады,
Был мир глазаст, улыбчив и мил.
И мать нарекала сына :
Влади-
мир.

Вот заключительные строки, которые автор выделяет разрядкой :

Нам года — не в счет,
Нас беда не сечет.
А Русь, как река,
сквозь века течет.
Поднимаются длинные имена
Яркими травами
с самого дна.

У К. Чуковского имя осмысляется качеством звучания, у М. Борисовой — количественным фактором (*длинные...*) и прозрачной образностью внутренней формы, открытой образностью, свойственной древним русским именам. И то, и другое появилось за пределами комического контекста после хлебниковских этимологических опытов.

Для новейшей поэзии наиболее интересны в этом смысле кое в чем близкие друг другу, но во многом и совершенно непохожие Марина Цветаева и Осип Мандельштам.

В поэтической системе Цветаевой огромное значение имеет фонетическая мотивировка — это касается всей ее лексики. Для М. Цветаевой звуковой довод не только необходим, он часто и достаточен : поэтическая этимология заменяет не только этимологию реально-лингвистическую, которая, в сущности, никаких поэтов никогда не интересовала, но и всякое логическое объяснение. Собственные имена, которых у Цветаевой много, все мотивированы, причем их осмысление разнообразно.

Цветаевский принцип в самой общей форме можно увидеть применительно к имени Анны Ахматовой и в сопоставлении с тем, как мотивируют это имя другие поэты. Сама Ахматова в четверостишии **Имя** (1962) писала о своем поэтическом псевдониме :

Татарское, дремучее
Пришло из никуда,
К любой беде липучее,
Само оно — беда.

Для Ахматовой слово (как и для О. Мандельштама периода **Камня**, см. ниже) — сгусток реальных ассоциаций, концентрация культурно-исторических пластов : имя — это единство современности и истории, которая входит в его состав вместе с гласными и согласными звуками. Для Ахматовой имя собственное — это сочетание определенных звуков плюс возбуждаемые им ассоциации плюс спрессованная в нем история (заметим, что псевдоним « Ахматова » — фамилия бабушки А. А. Горенко со стороны матери, *бабушки-татарки*). Ахматова, верная классическим принципам эстетики, видит в слове его общеязыковые черты и, в то же время, конкретные эмоциональные факты, с которыми оно связано. Совсем иначе трактует имя Ахматовой О. Мандельштам в шуточном двустишии, содержащем каламбурную рифму, которая захватывает целую строку :

Ах ! матовый ангел на льду голубом.
Ахматовой Анне пишу я в альбом.

Особый вид мотивирования того же имени был у символиста, книжника и эрудита Владимира Пяста. Он возводил слово « акмеизм » к поэтическому псевдониму « Ахматова », объясняя : по законам исторической фонетики латинское слово « Ахматус », переходя во французский язык, непременно превратилось бы в « Акме » (как лат. *amatus* во франц. имя *Aimé*, или лат. *armatus* во франц. *armé*) : от « акме » (расцвет) и произошло слово « акмеизм ». Это объяснение фигурирует во многих иностранных статьях об Ахматовой (сама она его категорически отвергала).[1]

Наконец, М. Цветаева как бы объединяет трактовки самой Ахматовой и ее друга, Мандельштама, в следующих стихах 1916 года :

...И мы шарахаемся, и глухое : ох ! —
Стотысячное — тебе присягает — Анна
Ахматова ! — Это имя — огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна...

Имя *Анна*, поставленное в конце стиха перед паузой и резким переносом, трактовано как *огромный вздох*, возглас *ох* перекликается с начальным слогом фамилии. Мотивировка слова у

1. Об этом в книге Е. С. Добина : **Поэзия Анны Ахматовой.** Л., « Советский писатель », 1968, стр. 31.

Цветаевой — чисто фонетическая. Но видов мотивировки у нее много. Рассмотрим каждый из них.

1. **Стихи к Блоку** (1916-1921) — цикл из шестнадцати стихотворений ; характерно для Цветаевой, что первое из них (1916) посвящено имени Блока, самому его звучанию :

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.
Одно-единственное движенье губ.
Имя твое — пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.

Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком щелканье ночных копыт
Громкое имя твое гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко щелкающий курок.

Имя твое — ах, нельзя ! —
Имя твое — поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век.
Имя твое — поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, глубокий глоток.
С именем твоим — сон глубок.

Три строфы, логически сменяющие друг друга : в первой — описание фонетического и даже графического состава слова *Блок* (*Имя твое — пять букв* — оно писалось с твердым знаком, Блокъ) ; во второй — сравнение звуков этого имени со звуками природы ; в третьей — эмоциональная ассоциация (звук поцелуя). Цветаева дает всестороннюю семантизацию слова, поясняя даже чисто фонетический факт билабиальности звука *б* (*Одно-единственное движенье губ...*) и характер звука *л* (*...льдинка на языке*). Три сравнения второй строфы, поясняющие звуковой комплекс *блок*, раскрывают вместе с тем и образный мир блоковской поэзии : камень, упавший в воду пруда (усадебная атмосфера, безмолвная природа), щелканье ночных копыт (важнейшая тема Блока : *Над бездонным провалом в вечность, Задыхаясь, летит рысак*, или *Вновь оснеженные колонны* или *Вон счастие мое на тройке В сребристый дым унесено*), щелканье курка (трагизм блоковского « страшного мира »). Третья строфа, содержащая, в

сущности, признание в любви, связывает звучание имени поэта с поэтическим миром его **Снежной маски.** Стихотворение завершается словом *глубок*, содержащим все звуки имени поэта и рифмующим с ним. Так осмысляется комплекс звуков *Блок*, приобретающий в сознании Цветаевой глубокую закономерность.

2. Свой собственный характер, и женский, и поэтический, Цветаева склонна объяснять своим именем, но не просто звучанием, как было выше, а главным образом этимологией имени, — кстати, вполне реальной : « Марина » значит « морская ».

Кто создан из камня, кто создан из глины, —
А я серебрюсь и сверкаю !
Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я — бренная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти —
Тем гроб и надгробные плиты...
— В купели морской крещена — и в полете
Своем — непрестанно разбита !

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволье.
Меня — видишь кудри беспутные эти ?
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной — воскресаю !
Да здравствует пена — веселая пена —
Высокая пена морская !

(1920)

Стихотворение реализует смысл имени *Марина* ; в этой реализации участвует каждый его элемент : наподобие волн сменяют друг друга полустишия, которые образуют строку четырехстопного амфибрахия (*Кто создан из камня, кто создан из глины..., Кто создан из глины, кто создан из плоти... Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети...*, и, наконец, *Да здравствует пена — веселая пена...*), волнообразно сменяются стихи четырех- и трехстопного амфибрахия. Фактором образности оказывается противопоставление ритмико-синтаксических (интонационных) структур : симметричных, устойчивых, еще и усиленных в своей монументальности статической звукописью — и порывисто-динамичных от дробности вводных предложений и от « беззаконных » переносов :

Кто создан из глины, кто создан из плоти —
Тем гроб и надгробные плиты...
— В купели морской крещена — и в полете
Своем — непрестанно разбита !

В этой строфе сталкиваются суша и морская стихия как неподвижность и полет ; противопоставляются два характера — не только общечеловеческих, но и социальных. Основа же всего образного строя — во внутренней форме имени *Марина*.

Тема *Марины* у Цветаевой проходит через ряд ее стихотворений. В одной из песен (**И что тому костер остылый...** — 1920) развернута та же образность ; каждая вторая строфа (из восьми) оканчивается почти одинаковым двустишием : *Я* [или : *дщерь*], *выношенная во чреве / Не материнском, а морском !* Предпоследняя строфа, обращенная к возлюбленному, гласит :

Когда-нибудь, морские струи
Разглядывая с корабля,
Ты скажешь : « Я любил — морскую !
Морская канула — в моря ! »

Фраза *Я любил морскую* синонимична другой : *Я любил Марину*. Это осмысление подхватил позднее П. Антокольский, писавший в стихах, посвященных Цветаевой : *Тебе, Марина, вестница моряны...*

3. Двойное « конфликтное » осмысление имени : возникает борьба, в итоге которой оказывается, что только одна мотивировка правильна, — другая же с негодованием отвергнута. В **Стихах к Пушкину** (1931) встречаемся первоначально, в стихотворении 1, с возведением имени поэта к словам, содержащим звуки *уш* : избушки, душ, пушка, уши (*Как из душа, как из пушки Пушкиным по соловьям... Уши лопнули от вопля : « Перед Пушкиным во фрунт ! »*) — это осмысление обывателей, для которых Пушкин выступает *в роли пушкиньянца* ; их глупый культ выражается в механическом твержении звуков имени (*Пушкин — тога, Пушкин — схима, Пушкин — мера, Пушкин — грань... Пушкин, Пушкин — имя Благородное — как брань Площадную — попугаи...*). В стихотворении 4 имя Пушкина осмысляется иначе — через звуки *у - к*, возведением к слову *мускул* :

Преодоленье
Косности русской —
Пушкинский гений ?
Пушкинский мускул

На кашалотьей
Туше судьбы —
Мускул полета,
Бега,
Борьбы.

Снова возникает отрицаемое сочетание звуков *уш* (*туше*), поддержанное *аш(а)* (*кашалотьей*), но побеждает повторенное *мускул,* которое уже в дальнейшем тексте займет положение монопольное, подчиняя себе отвергнутое звучание *уш,* — в последний раз это *уш* возникает в конце, в слове *несокрушимый* :

Пушкин — с монаршьих
Рук руководством
Бившийся так же
Насмерть, как бьется
(Мощь — прибывала,
Сила — росла)
С мускулом вала
Мускул весла.

Кто-то, на фуру
Несший : « Атлета
Мускулатура,
А не поэта ! »

То — серафима
Сила — была :
Несокрушимый
Мускул — крыла.

Значит, имя Пушкина объяснимо не через звуки *уш*, а через *ук* : конфликтом обоих звукосочетаний проявляется замысел Цветаевой, которая в конечном счете возводит имя поэта к слову *мускул* и так истолковывает его.[1]

4. Многосторонняя семантизация имени возведением его посредством поэтической этимологии одновременно к разным смысловым корням. В стихотворении **Жалоба** (1923) из цикла **Федра** так объясняется имя Ипполита :

1. Ср. другие осмысления имени « Пушкин ». Например, у Бальмонта « ...при звуке этого имени мне кажется, что я слушаю ветер » (**Поэзия как волшебство**, стр. 86) или у Блока : « Веселое имя — Пушкин ».

Ипполит ! Ипполит ! Болит !
Опаляет... В жару ланиты...
Что за ужас жестокий скрыт
В этом имени Ипполита !

Точно длительная волна
О гранитное побережье,
Ипполитом опалена !
Ипполитом клянусь и брежу !
. . . .
Точно в ноздри и губы — пыль
Геркуланума... Вяну... Слепну...
Ипполит, это хуже пил !
Это суше песка и пепла !
. . . .
Ипполит ! Ипполит ! спрячь !
В этом пеплуме — как в склепе,
Есть Элизиум — для — кляч :
Живодерня ! — Палит слепень !...
. . . .
Олимпийцы ?! Их взгляд спящ !
Небожителей — мы — лепим !
Ипполит ! Ипполит ! В плащ !
В этом пеплуме — как в склепе !

Ипполит, утоли...

Имя *Ипполит*, стоящее в центре стихотворения и многократно (15 раз !) повторенное в 9 строфах, сопрягается со словами, содержащими согласные **п — п — т**, **б — л — т** или только **п — л** (**д — п**) : *болит, опаляет, опалена, пыль, слепну, пил, пепла, пеплум, в склепе, палит слепень, Олимпийцы, лепим, плащ* и снова — *в этом пеплуме, в склепе*. Имя *Ипполит* вбирает в себя смыслы всех этих слов : в роковой страсти Федры к пасынку соединяются боль, опаленность, ослепление, предчувствие гибели (*склеп*), обожествление (*Олимпийцы — лепим*), униженная мольба о любви (*утоли...*). Все эти фонетические слагаемые, становящиеся совокупностью многих смыслов, предсказаны в стихах : *Что за ужас жестокий скрыт В этом имени Ипполита !*[1]

5. Поэтическая этимология, в динамике стихотворения усложняемая. В **Челюскинцах** (1931) имя *Челюскин* и производное

1. Ср. другое осмысление имени *Ипполит* у Мандельштама : *Бойся матери ты, Ипполит ! Федра ночь тебя сторожит Среди белого дня !* (о принципах Мандельштама — ниже).

от него возводится к фонетически подобному слову *челюсти* (группа *челюс-*) :

Челюскинцы — звук —
Как сжатые челюсти.
Мороз из них прет,
Медведь из них щерится.

И впрямь челюстьми
— На славу всемирную —
Из льдин челюстей
Товарищей вырвали !

В дальнейшем ходе стихотворения это созвучие обогащается дополнительными : сочетание *-ус* входит еще в несколько слов :

Сегодня — да здравствует
Советский Союз !
За вас каждым мускулом
Держусь — и горжусь :
Челюскинцы — русские !

Образуется фонетический и, в то же время, смысловой ряд родственных, друг в друга проникающих и взаимообъясняющих слов : *Союз — мускул — (держусь — горжусь) — челюскинцы — русские.* Слово *челюскинцы* оказывается как бы соединительным — средним — звеном между тяготеющими друг к другу понятиями : *Советский Союз* и *русские*. Звуковая связь приобретает характер идеологической декларации, укрепленной двумя глаголами, которые выражают эмоциональное отношение субъекта : *держусь — горжусь.*

(О том, насколько семантизация звука окказиональна, свидетельствует сопоставление звукообраза *челюскинцы-челюсти* у Цветаевой со строками Маяковского о хищниках-нэпманах, где те же звуки играют совершенно другую роль :

Ничуть не смущаясь челюстей целостью,
Пошли греметь о челюсть челюстью.

(**Про это**, 1923, стихи 1033-1034)[1]

6. Сюжетный конфликт произведения выражается в столкновении противоположных поэтических этимологий. В цикле **Март** (1939) Цветаева пищет об оккупации Чехословакии гитлеровскими войсками. Слово *Германия* осмысляется вскрытием в его звуковом составе нескольких компонентов ; *Германы* — то

1. Анализ этих стихов — ниже.

есть и германцы, и жители Германии, обыватели, носящие типичное для немцев имя :

Пред горестью безмерною
Сей маленькой страны,
Что чувствуете, Германы :
Германии сыны ??

Но в имени страны есть и другой фонетический комплекс — слово *мания*, которое родственно слову *мумия* и, в сочетании с последним, образует третье, обобщающее — *безумие* :

О мания ! О мумия
Величия !
Сгоришь,
Германия !
Безумие,
Безумие
Творишь !

Итак, *Германия* — это : *Германы* плюс *мания* плюс *мумия* равно *безумие*. Ей противопоставлены имена *Моравии, Словакии, Богемии* :

С объятьями удавьими
Расправится силач !
За здравие, Моравия !
Словакия, **словачь** *!*

Слово же *Богемия* в другом стихотворении возводится к *Богу* :

Бог, создав Богемию,
Молвил : « Славный край ! »
. . . .
Богова ! Богемия !
Не лежи, как пласт !
Бог давал обеими —
И опять подаст !

(**Сентябрь**, 2. 1938)

Яркая оценка цветаевского слова принадлежит поэту Е. Винокурову : « Она любила играть словом, перекидывая, как раскаленный уголь, с ладони на ладонь ».[1]

1. Евгений Винокуров. **Поэзия и мысль.** М., « Советская Россия », 1966, стр. 76.

Для поэзии О. Мандельштама историко-культурные пласты всегда имели выдающееся значение, а имена писателей и политиков концентрировали в себе ассоциации, восходящие к этим пластам. Как уже говорилось относительно Ахматовой, и здесь, у Мандельштама, в еще большей степени имя содержит в себе и звучание, и реальные ассоциации, и спрессованную в нем историю. Отсюда неизменное пристрастие Мандельштама к именам, которые — в особенности в стихах десятых годов — оказываются ключевыми словами многих стихотворений : *У Чарльза Диккенса спросите, Что было в Лондоне тогда : Контора Домби в старом Сити И Темзы желтая вода* (**Домби и сын**, 1913) ; *Я не слыхал рассказов Оссиана...* (1914) ; *Европа цезарей ! С тех пор, как в Бонапарта Гусиное перо направил Меттерних — Впервые за сто лет и на глазах моих Меняется твоя таинственная карта !* (**Европа**, 1914) ; *О спутник вечного романа, Аббат Флобера и Золя...* (**Аббат**, 1914) ; *Бессонница. Гомер. Тугие паруса...* (1915)... В каждом из этих имен сжата эпоха и концепция автора. Поэтому Мандельштам может, например, завершить историческое стихотворение **Декабрист** (1917) тремя словами, которые твердит умирающий ссыльный (может быть, Кюхельбекер ?) и в которых концентрируется его эстетическое мировоззрение (патриотизм, античность, высокий идеализм германской поэзии) :

Все перепуталось и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось и сладко повторять :
Россия, Лета, Лорелея.[1]

Зрелый и поздний Мандельштам все больше проникался хлебниковским отношением к слову как самостоятельной силе. Недаром в замечательной работе **О природе слова** (1922) он, отдавая дань своему современнику и отчасти учителю, писал :

1. Напомню читателю следующую отличную характеристику заключительного стиха : « Последняя строка является ключевой в отношении всей вещи, озвученной в трех стилевых 'интонациях' : реальная сибирская ссылка, архаический жест в духе классицизма, характерный для декабристских вкусов..., и ранний германский романтизм, вливающий ноту нежной мечтательности и юного порыва в эти первые побеги русской освободительной мысли. Россия, античность, Европа — три языка, три 'составляющих' декабризма, три ракурса в биографии и психологии человека, раскрытого многомерно, как живая личность в ее неповторимых исторических и бытовых измерениях. Эта 'триада' выступает в такой же внутренней согласованности, в какой перетекают друг в друга 'перепутанные' слова умирающего (« Россия, Лета, Лорелея »), образуя единую мелодию, последовательно проводимую через все лирическое повествование ». А. Меньшутин, А. Синявский, **Поэзия первых лет революции**, М., « Наука », 1964, стр. 399.

« Хлебников возится со словами, как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие ».[1] Там же он страстно опровергал символистский (по Мандельштаму — лжесимволистский) принцип « соответствий », когда слова предназначены « исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь ».[2] С точки зрения Мандельштама начала двадцатых годов, « Самое удобное и правильное — рассматривать слово как образ, т. е. словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика форма, все остальное — содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее — значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, 'система'. Значимость слова можно рассматривать, как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре ».[3]

Это отношение к слову как образу, как единству значимости и звучащей природы, фонемы и смысла, содержания и формы определяет функцию звука в поэзии Мандельштама: движение « звуковых представлений » может исполнять обязанность динамики смыслов. Стихотворение **Соломинка** (1916) сложная разработка женского имени, лежащего в основе текста, — имени Саломеи Андрониковой:[4]

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью — что может быть печальней?
На веки чуткие спустился потолок,

Соломка чуткая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей...

1. О. Мандельштам. **О поэзии.** Л., « Academia », 1928, стр. 33.
2. Там же, стр. 42.
3. Там же, стр. 43.
4. Впрочем по свидетельству В.М.Жирмунского, имя « Соломинка » не сочинено Мандельштамом; это ласковое прозвище, которое употреблялось в кругу близких задолго до Мандельштама. Анализ стихов у Кларенса Брауна в ст. **On reading Mandelstam** в кн.: Осип Мандельштам. **Собрание соч. в трех томах**, т. 1, Inter-Language Literary Associates. 1967.

« Корнесловие » становилось у Мандельштама все более активным, — сцепление слов как звуков сперва поддерживало, а потом и заместило сцепление идей ; звуковая форма слова приобретала все большую образность — не внешнюю, как это иногда бывало у Цветаевой, а глубинную, основанную на сложных психологических ассоциациях. В стихотворении о еврее-скрипаче (1931) сюжет строится на трансформации отчества героя, которое разнообразно семантизируется по мере движения стихотворения :

Жил Александр Герцевич,
Еврейский музыкант.
Он Шуберта наверчивал,
Как чистый бриллиант.

И всласть, с утра до вечера,
Заученную вхруст
Одну сонату вечную
Твердил он наизусть.

Что, Александр Герцевич,
На улице темно...
Брось, Александр Сердцевич !
Чего там, все равно...

Пускай там итальяночка,
Покуда снег хрустит,
На узеньких на саночках
За Шубертом летит.

Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть.
А там — вороньей шубою
На вешалке висеть.

Все, Александр Герцевич,
Заверчено давно...
Брось, Александр Скерцевич,
Чего там, все равно...

Эволюция отчества скрипача — *Герцевич, Сердцевич, Скерцевич* —, построенная на случайном совпадении звуковой формы слов, определяет каламбурно-трагический ход поэтического сюжета. Формализм ? Отнюдь, — ведь в поэтической системе Мандельштама слово насквозь содержательно. Как и у других

поэтов XX века, эта содержательность не совпадает и ничуть не должна совпадать с содержательностью общеязыковой, которая, кстати, в случае имен собственных и вообще начисто отсутствует : она рождается внутри поэтического контекста, здесь и образуются ее особые законы. Формулировку Мандельштама, определяющую поэтическое слово, могли бы подтвердить многие его современники, отталкивавшиеся от символизма : « По существу нет никакой разницы между словом и образом. Символ есть уже образ запечатанный ; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода, как никто не станет прикуривать от лампадки... Запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало ».[1]

Может быть, с наибольшей полнотой отождествление слова и образа в новейшей поэзии воплотилось в принципе поэтической этимологии, который был своеобразно обоснован Хлебниковым и получил развитие в творчестве Маяковского, Цветаевой, многих других поэтов, — вплоть до таких наших современников, как С. Кирсанов, Л. Мартынов, А. Вознесенский.

Поэтическая этимология

Объяснить себе и другим неизвестное через известное, беспричинное через понятное — таково, видимо, устойчиво-психологическое свойство человека, носителя языка. Отсюда — явление народной этимологии, которая подменяет отсутствующее объяснение внутренней формы слова догадкой, подсказанной человеку его собственным жизненным опытом и доступными ему фактами истории или современности. Чтобы понять прилагательное « мемориальная » (доска), нужно знать латинский корень memoria (память) или хотя бы его французскую трансформацию в слове mémoire, давшую русское слово *мемуары* (воспоминания), юридический термин *мемуар* (оправдательный документ), а также варваризм *мемориальный* (например, *мемориальный комплекс*). Доска, увековечивающая чью-либо память, обычно изготовлялась из мрамора — отсюда естественная контаминация, ведущая к образованию сочетания : *мраморияльная доска*, Трудное, ничем не мотивированное иностранное слово мгновенно осмысляется, приобретает внутреннюю форму, а значит образную убедительность. Конечно, возведение прилагательного *мемориальный* к слову *мрамор* неправильно, исторически ошибочно ; что ж из этого ? Чувственное восприятие слова в словарной достоверности не нуждается.

1. О. Мандельштам. **О поэзии**, стр. 41.

Известно, что дети постоянно стремятся к объяснению новых для них слов через простые, им уже известные. В книге **От двух до пяти** К. И. Чуковский приводит примеры речений, « где отчетливо, — как он пишет, — сказался тот метод, при помощи которого ребенок незаметно для себя осмысляет нашу « взрослую » речь. Вот некоторые из них : мазелин, губная помаза, холодный мокресс (компресс), тепломер (термометр), цепля (петля), пузов (кузов), больмашина (бормашина), кусарик (сухарик), вихрахер (парикмахер), болерьянка, колоток (молоток), вертилятор, паукина (паутина), кружинка, улиционер, дырявчик (буравчик), песковатор (экскаватор), прицепт (рецепт — он прицепляется к аптечной бутылке). К. И. Чуковский устанавливает, что « развитие речи ребенка представляет собою единство подражания и творчества » и восхищается тем, с какой виртуозностью дети, « переменяя в услышанном слове только звук, заставляют это слово подчиниться их логике, их ощущению вещей ».[1]

Научная этимология относится к филологической науке и редко бывает нужна носителю языка, — она мало что добавляет к непосредственному ощущению слова. Может быть и интересно узнать, что прилагательное *кромешный* восходит к слову *кроме* : мир, существующий *кроме*, т. е. (на др.-рус. языке) *вне* нашего преисподняя, иначе *кромешный мир* ; *кромешная тьма* — это « тьма, как в преисподней » ; отсюда же и существительное *кромешник* (сатана ?), в современном языке значащее « палач » или « подручный палача ». Слово *кроме* имеет синоним : *опричь*, — отсюда и устаревшее определение *опричный мир*, тоже означающее преисподнюю, и существительное *опричник (кромешник)*. Однако *опричник* стало историческим термином, *кромешник* же обрело вполне определенную стилистическую экспрессию, а с прилагательным *кромешный* оно в сознании современного носителя русского языка связано лишь благодаря звуковой близости : об этимологической родственности обоих слов никто, кроме филологов, и не догадывается. Не-филолог ищет лишь одного : образной мотивированности слова ; реальна эта мотивировка, научна она или фантастична, ему безразлично. Шарль Балли называл это « этимологическим инстинктом » или « стремлением к этимологизации », которое « проявляется бессознательно и не предполагает даже малейшего размышления... Стремление к этимологизации — это стремление связать между собой слова или составные части слов, принимая во внимание их внешнюю форму, а не их взаимоотношения с идеей, символом которой они являются. Нередко они проявляются также в стремлении придать смысл

1. К. И. Чуковский. **От двух до пяти.** В кн. : **Собрание сочинений,** т. 1, М., « Художественная литература », 1965, стр. 355-356.

словам или частям слов, не имеющим самостоятельного значения и входящим в состав какого-то целого, которое имеет смысл только как одно целое. Так, одни слова часто объясняют другими, более или менее сходными по форме, не учитывая соотношения между мыслью и речевым фактом. Тем самым разрывается связь между языковым символом и мыслью : вместо нее устанавливается связь от символа к символу ».[1] Балли устанавливает, что « языковое чувство обращается скорее к форме слов, нежели к их живому смыслу », потому что « форма воспринимается легко, без усилий, в то время как для выявления смысла нужны специальные познания ».[2]

Этот психологический феномен затрудняет изучение иностранных языков, однако он же чрезвычайно способствует использованию звука в поэтическом произведении. То, что в практической речи и в изучении чужого языка источник ошибок, — в поэзии сулит яркий художественный эффект, ибо оказывается средством для возбуждения ассоциаций, которые связывают далекие понятия, преодолевая их логическую несовместимость, а часто даже используя эту несовместимость : чем дальше по смыслу и в то же время ближе по звуку, тем неожиданнее, удивительнее, а значит и выразительнее. Эффект поэтической этимологии, мощно усиливаемый ритмическим рядом стиха, близок к эффекту рифмы в новейшей поэзии, которая, по удачному определению Ю. М. Лотмана, представляет собой « звуковое совпадение слов или частей в конце ритмической единицы при смысловом несовпадении ».[3] Ниже Лотман формулирует эту мысль несколько более обще : « ...Процесс со- и противопоставления, разные стороны которого с различной ясностью проявляются в звуковой и смысловой гранях рифмы, составляет сущность рифмы как таковой. Природа рифмы — в сближении различного и раскрытии разницы в сходном. Рифма диалектична по своей природе ».[4] Это глубоко и точно, хотя и требует одной оговорки : в поэзии классицизма рифмующие слова имеют тенденцию образовывать привычные группы, сочетания, предрешенные вне данного контекста и потому утрачивающие самостоятельную выразительность, между тем как в новейшей поэзии — и прежде всего в « поэзии автономного слова » (Хлебников, Маяковский, Цветаева, Асеев, Пастернак, и др.) — неожиданность

1. Ш. Балли. **Французская стилистика.** М., Издательство иностранной литературы, 1961, перевод К. Долинина под ред. Е. Эткинда, стр. 50-51.
2. Там же, стр. 52.
3. Ю. М. Лотман. **Лекции по структуральной поэтике.** Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартусского государственного Университета, Тарту, 1964, стр. 71.
4. Там же, стр. 74.

рифменного эффекта предельно выявляет отмеченную Лотманом диалектичность рифмы. То же относится и к рассматриваемому здесь явлению поэтической этимологии : в « поэзии автономного слова » звуковая близость устанавливает иллюзорное смысловое родство между смежными или ритмически сопоставленными словами и в то же время подчеркивает их семантическое различие, иногда даже противоположность.

Слово *собор* в современном русском языке прежде всего значит *храм* (« собор Василия Блаженного »), но имеет оно и второе значение, восходящее к корню *собр-* (собрание — Вселенский Собор, ср. также у Пушкина : *Спесивых риторов безграмотный собор...*). Эти слова разошлись в разные стороны, они стали омонимами. В поэзии можно оба значения совместить, этимологически объяснив одно через другое — как у Хлебникова :

Кругом собор растений,
Сияющий собор...

[**Лесная дева**, 1908 (?)]

где во втором стихе *храм*, а в первом — *собрание* ; здесь однозвучные слова связаны родственностью реальной. Впрочем, истинность этих лингвистических уз не существенна.

« ...Этимология постоянно играет большую роль в поэзии, — писал в 1921 году Р. Якобсон, и намечал « две категории случаев : а) Подновление значения ; ср., например, *тучные тучи* у Державина. Такое подновление может осуществляться не только путем сопоставления слов одного корня, но также и путем употребления слова в его прямом значении. Ср. языковские стихи : *Громада непогоды... молниеносна и черна* (пример Боброва) ; *И день восторгнулся и день восстает* (Хлебников). б) Поэтическая этимология. Параллель народной этимологии практического языка... На поэтической этимологии построена большая часть каламбуров, игра слов и т. п. Примеры из русской поэзии : *Чудь начудила да Меря намерила* (Блок). *Раньше жрал один рот, а теперь обжирают ротой* (Маяковский). *Осока наклонила ось* (Хлебников). *Охвачена осенью осинка* (Гуро) ».[1]

Однако поэзия после 1921 года показала, как далеко может уйти поэтическая этимология от каламбуров ;[2] развивая открытия Хлебникова, она сделала ее одним из центров поэтической образности.

1. Р. Якобсон. **Новейшая русская поэзия.** Набросок первый : Виктор Хлебников. Прага, 1921, стр. 45.

2. Нельзя, впрочем, недооценивать роль каламбура в поэзии, и вовсе не только шуточной. А. Н. Веселовский в статье 1898 года **Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля** (Собр. соч.,

Минута, возможно, восходит к латинскому *minuta* (малая). Русскому языку эта этимология чужда, потому что *minuta* ничего не дала ему, кроме *минуты*. Разумеется, в нашем сознании слово *минута* связывается с фонетически ближайшим к нему словом : *минута минует...* Слово мотивировано случайным звуковым соседством, главным в нем оказывается не то, что минута — малая единица времени (« частица »), а то, что время течет, проходит, исчезает бесследно. Новое « случайное » осмысление ничуть не хуже научного, а, может быть, и лучше — образнее, значит и содержательнее. На этом новом и, конечно, фантастическом осмыслении строится стихотворение М. Цветаевой **Минута** (1923) :

Минута : ми́нущая : минешь !
Так мимо же, и страсть и друг !
Да будет выброшено ныне ж —
Что́ завтра б — вырвано из рук !

Минута : мерящая ! Малость
Обмеривающая, слышь :
То никогда не начиналось,
Что кончилось. Так лги ж, так льсти ж

Другим, десятеричной кори
Подверженным еще, из дел
Не выросшим. Кто ты, чтоб море
Разменивать ? Водораздел

Души живой ? О, мель ! О, мелочь !
У славного Царя Щедрот
Славнее царства не имелось,
Чем надпись : « И сие пройдет » —

изд. Императ. Академии Наук, т. 1, стр. 164) сочувственно цитирует слова Рише : « Если бы поэты были откровенны, они признались бы, что рифма не только не мешает их творчеству, но, напротив, вызывала их стихотворения, являясь скорее опорой, чем помехой. Если бы мне позволено было так выразиться, я сказал бы, что ум работает каламбурами, а память — искусство творить каламбуры, которые и приводят в заключении к искомой идее ». Это, видимо, справедливо, но требует оговорки : утверждение Рише — Веселовского не имеет общего значения и относится лишь к одному, строго определенному типу творчества (у нас, напр., к Цветаевой, — ср. *Поэта далеко заводит речь*). Однако и Пушкин писал, обращаясь к рифме :

Ты, бывало, мне внимала,
За мечтой моей бежала,
Как послушное дитя ;
То, свободна и ревнива,
Своенравна и ленива,
С нею спорила шутя.

(**Рифма, звучная подруга...**, 1828)

На перстне... На путях обратных
Кем не измерена тщета
Твоих Аравий циферблатных
И маятников маята ?

Минута : мающая ! Мнимость
Вскачь — медлящая ! В прах и в хлам
Нас мелящая ! **Ты, что минешь** *:*
Минута : милостыня псам !

О, как я рвусь тот мир оставить,
Где маятники душу рвут,
Где вечностью моею правит
Разминовение минут.

Стихотворение — о времени, о преходящей физической жизни, которая страшна тем, что противоположна вечности, осознанной духом ; этот разрыв между конечным бытием и бесконечным духом преодолим лишь в самоубийстве, жаждой которого оно и начинается (*Да будет выброшено ныне ж — Что завтра б — вырвано из рук !*), и кончается (*О, как я рвусь тот мир оставить...*). Разработке слова *минута* посвящены две первых и две последних строфы ; три средних — тщете существования, представляющего собой пустыню ненужных « дел » (*Твоих Аравий циферблатных...*) и бесплодный ритм маятника, который олицетворяет псевдо-движение. Лирический сюжет развивается путем « этимологического » раскрытия внутренней формы *минуты* : *минута — минущая — минешь — мимо ;* это — один куст значений, сосредоточенный в первой строфе. Во второй стофе — другой куст, растущий из уже прочно семантизированного начального звука м : *минута — мерящая — обмеривающая*, дополнительно усиленного еще и словом *малость*. В строфах третьей — пятой разработан этот второй куст : *разменивать — измерена*, и возникает два новых ответвления, объединенных между собой тем же начальным звуком м, но внутри держащихся на более прочных скрепах : *мель — мелочь* (мел) и *маятников маята* (маят). В строфе шестой ответвления соединяются вместе : *минута — мающая* (ср. мая-) — *мнимость* (ср. мимо) — *медлящая* (ср. мерящая + мель, мелочь) — *мелящая* (то же : мерящая + мель...) — *минешь — минута — милостыня*. Наконец, в седьмой строфе *мир — маятники — моею* и заключительный стих, синтезирующий звуковые образы всего стихотворения : *разминовение минут*. Внутри этой звуковой системы есть слова, тянущиеся друг к другу и связанные звукосмысловыми узами : *мерящая — море — мир* (м р), *мель — мелящая — мелочь — милостыня* (м л), *маятников маята — мающая —*

моею (мая — маю — моею), а у ьругого звукового ряда лги ж — льсти ж (л — и — ж). Звуковые комплексы, образующие движение смыслов, опираются на поэтическую этимологию, которая открыта Цветаевой для данного контекста и служит базой для многообразного семантического развития. Звукосмысловые связи, исходящие от слов *минута — минущая*, живут лишь внутри стихотворения Минута и распадаются за его пределами : образуется особый, сугубо окказиональный микромир фонетических закономерностей, действующих только внутри малой системы.

С наибольшей последовательностью принцип поэтической этимологии был обоснован в теоретических сочинениях и осуществлен в поэтических опытах Велемира Хлебникова.

Хлебников попытался дать явлению поэтической этимологии обманчиво научное объяснение — это и сообщает некоторым его статьям, если воспользоваться словом Бертольта Брехта, « провокационный » характер : они бесили профессиональных филологов и вызывали тоскливое недоумение у здравомыслящих обывателей. Впервые Хлебников формулировал свое учение в диалоге **Учитель и Ученик** (1912) ; здесь выдвинуто удивительное положение о внутреннем склонении, о падежах внутри слова : « ...если родительный падеж отвечает на вопрос откуда, а винительный и дательный на вопрос куда и где, то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом слова-родичи должны иметь далекие значения ».[1] Таков постулат Хлебникова, их которого выводится вся его теория ; с точки зрения традиционной филологии он фантастичен, — впрочем, не более, чем постулат Лобачевского : параллельные линии сходятся ; это и позволило Ю. Тынянову сказать : « Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова : он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смещений... Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смыслом звучания, не существует раздельно вопроса о « метре » и о « теме ». « Инструментовка », которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами ».[2] Сопоставлению Хлебникова с Лобачевским пред-

1. **Собрание произведений** Велемира Хлебникова, т. V, Л., 1933, стр. 171. В дальнейшем ссылки на Хлебникова даются внутри текста ; римская цифра обозначает том **Собрания произведений** (1928-1933), арабская — страницу.

2. Ю. Тынянов. **О Хлебникове. Собрание произведений Велемира Хлебникова**, т. I, Л., 1928, стр. 25-26.

шествует принадлежащее Маяковскому сравнение Хлебникова с Колумбом (« Колумб новых поэтических материков ») и Менделеевым (« Хлебников создал целую « периодическую систему слова »).[1]

Итак, подобно Лобачевскому, Хлебников выдвинул новый постулат — о внутреннем склонении. Приняв его, мы по-новому увидим соотношения лексических единиц внутри языковой системы. Перед нами два слова : *бобр* и *бабр* ; первое — слабый зверек, второе — полосатый королевский тигр, « зверь, равняющийся по лютости и силе льву » (словарь Даля). Для Хлебникова оба эти слова не случайно близки друг другу по звучанию, они — разные падежи одного корня. « ...Бобр и бабр, — пишет Хлебников в диалоге **Учитель и Ученик**, — означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы *бо*, самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (винительный — куда ?), а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (родительный — откуда ?) » (V, 171). Другие примеры внутреннего склонения, приводимые Хлебниковым : *бег — бог* (« бег бывает вызван боязнью, а бог — существо, к которому должна быть обращена боязнь ») ; *лес — лысый, лысина, лесина* (« присутствие или отсутствие какой-либо растительности ») ; *бык — бок* (« бык есть то, откуда следует ждать удара, а бок то место, куда следует направить удар ») ; *вол — вал* (« действие поводырства направлено на ручного вола, которого ведет человек, и исходит из вала, который водит по реке человека и лодку ») ; *вес — высь* (« вес никогда не бывает направлен в высь ») ; *еду — иду* (« ...действие то исходит от меня (родительный — откуда), когда я пеш, то покоится во мне (дательный — где), когда я двигаюсь чужой силой » (V, 172). С точки зрения Хлебникова, язык сам по себе глубоко содержателен, — наука и поэзия призваны обнаружить, открыть эту содержательность : « Только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который мудр потому, что сам был частью природы » (V, 172). И, наконец, вывод Ученика в диалоге, формулирующий теоретическую идею Хлебникова : « ...словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные напра-

1. В. В. Маяковский. **В. В. Хлебников** (1922). В кн. : В. В. Маяковский. **Полное собрание сочинений**, т. 12, М., 1959, стр. 23-24.

вления, и дает слова, отдаленные по значению и похожие по звуку » (V, 173).[1]

Хлебников в течение нескольких лет размышлял над положениями, выдвинутыми им впервые в 1912 году. Его главное теоретическое сочинение было создано семь лет спустя, в 1919 году, и опубликовано в 1920-м — статья **Наша основа.** Здесь повторено утверждение о том, что « язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его », и ниже : « Мудрость языка шла впереди мудрости наук » (V, 231). Хлебников выдвигает мысль о « световой природе мира », вскрываемой языком ; он выстраивает два столбца, « где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят, как световое явление, здесь человек — часть световой области ». Вот часть примеров из этой таблицы :

Тело, туша	Тень
Тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезания огня
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пылкий	Пламя
Ярость	Яркое пламя
Искренний	Искра
Святой, « светик »	Свет
Злой	Зола

(V, 231)

Хлебников ставит на одну доску слова, действительно этимологически связанные (*грозный — гроза*) и другие, по происхождению не имеющие ничего общего (*искренний — искра*), связанные лишь общностью звучанья, а потому вступающие в родство смысловое. « Потому » — не оговорка ; для Хлебникова общность звука и есть воплощение многовековой « мудрости языка ». Особое значение приобретает для него звук начальный. В **Разговоре Олега и Казимира** (1913) им замечено, « что судьба звуков на

1. Ю. Н. Тынянов писал : « Выбор образов может быть обусловлен и « ложной этимологией », ср. корнесловие Тредьяковского, Шишкова ; причем это « корнесловие » может быть осознано как художественное произведение — Хлебников (« склонения слов ») ». **Проблема стихотворного языка.** М., « Советский писатель », 1965, стр. 155.

протяжении слова не одинакова и что начальный звук имеет особую природу, отличную от природы своих спутников »; Хлебников приводит примеры « упорства этого звука при перемене остальных : Англия и Альбион, Иберия и Испания »; ему кажется многозначительным, что « *А* упорно стоит в начале названий материков — Азия, Африка, Америка, Австралия, хотя названия относятся к разным языкам. Может быть, помимо современности, в этих словах воскресает слог *А* праязыка, означавший сушу » (V, 191-192). Начальный звук, этот « позвоночный столб слова », получает самостоятельное осмысление — благодаря и качеству звука, и смыслу начинаемых им слов; оказывается, что « *В* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад », что « *Ч* означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго », а « *Н* значит отсутствие точек, чистое поле »; иначе говоря, « простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства... краткий словарь пространственного мира » (Статья **Художники мира**, 1919, V, 217-219). В статье **Наша основа** мысль о начальном звуке конкретизирована; например, получивший выше столь странную характеристику согласный *ч* здесь объяснен на языковом материале: « ...если собрать слова на *ч* : *чулок, чоботы, черевики, чувяк, чуни, чупики, чехол* и *чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело,* — то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это *чулок* или *чаша*, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда *чара*, как волшебная оболочка, сковывающая волю *очарованного* — воду по отношению *чары*, отсюда *чаять*, то есть быть *чашей* для вод будущего. Таким образом *ч* есть не только звук, *ч* — есть имя, неделимое тело языка » (V, 236).

В **Нашей основе** выдвинуто требование — построить « для звуко-веществ » « что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея — последней вершины химической мысли » (V, 228). В этом своеобразие хлебниковской позиции, — он видел в своих открытиях объективные законы, управляющие языком вообще, к тому же не только национальным языком, русским, но и мировым надъязыком. Он был серьезно убежден, что, скажем, согласные звуки — объективные носители вполне определенных смыслов. В статье **О простых именах языка** (1916) рассмотрены согласные *М, В, С, К* и формулированы их общеязыковые функции. Так, звуком *М* « начаты имена самых малых членов нескольких многообразий.

Мир растений : мох (игрушечный лес), мурава (относительно деревьев).

Мир насекомых : мошка, муха, моль, муравей (ср. размеры жуков и птиц), мотылек.

...Мир зерен : зерна мака.

Мир пальцев : самый малый мизинец.

Мир времени : миг — наименьший делитель времени — и мах.

Мир слов о слове — молвить (раз сказать).

В многообразии отвлеченных количеств : малый, махонький, меньший (от « мень »), мелочи, мелкий.

В этих 19 словах, начатых с *М*, видим скитающееся одно и то же понятие — наименьшего количества члена данной области » (V, 203).

За два года до Хлебникова А. Белый в **Глоссолалии** давал свое понимание согласного *М* :

« *М* — жидкое, теплое, что присуще животным : живая вода, излиянная в нас, или — кровь : Элексир, река жизни, животная мудрость ; в *м* действия красны тогда : ' Если дела ваши будут как пурпур, как волну убелю' — говорит нам Исаия ; и убеленное *м* (через *б*) превращается в *в* : *в* — волна убеленная ; в *м* живет жало змия ; в *м* есть сладострастие ; но есть и душевность ; где *м* душевно, там — в жизнь воплощенное : *мама* ; высоты *м* светятся фиолетовым пурпуром ; имя тогда им *Мария.* »[1]

А Бальмонт еще тремя годами раньше, в 1916 году, определял звук *м* иначе — мы уже цитировали **Поэзию как волшебство**, где *М* — « мучительный звук глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки » (стр. 59), « мягкое », « смутное », « медовое » и т. д. (стр. 60).

Каков же он, этот согласный звук ? Означает он наименьшее количество (Хлебников), « жидкое, теплое, что присуще животным » (А. Белый) или подавленную муку (Бальмонт) ? Каждый из трех названных поэтов двигался своим путем : Бальмонт отправлялся от звукоподражательности *М*, А. Белый — от звукосимволической идеи, проникнутой мистицизмом, Хлебников — от позитивистских наблюдений над значениями слов, этот звук содержащих. Стоит только сопоставить такие три истолкования, чтобы убедиться в произвольности каждого из них. Другой пример — *Ч*. Как мы видели, для Хлебникова он значит отношения содержащего и содержимого, или, как формулировано в статье **Перечень. Азбука ума** (1916), « *Ч* — Оболочка. Поверхность, пустая внутри, налитая или обнимающая другой объем. *Череп, чаша, чара, чулок, чрен, чоботы, черевики, черепаха, чехол, чахотка* » (V, 207).

1. А. Белый. **Глоссолалия**, Берлин, « Эпоха », 1922, стр. 112.

А для Белого *Ч* — « проекция темноты на материю, черное : уголь, сухой порошок, порох, взрывчатость ; силы роста, проявляясь мгновенно, взрываются разом ; и — опаляются разом ; *ч* — чирканье ; в *ч* — все взрывное, что есть в *к* (минералах), в *ц* (или в света лучах), в *т* (иль) росте растений ; и ширина звука *ш* скрыта в *ч* ; *ч* плюс *с* дает взрыв... ».

Полувековое развитие филологической науки после Хлебникова не подтвердило его гипотезы ; в плане общелингвистическом она осталась такой же фантастической, как и цифровые предположения Хлебникова о том, например, что « года между началами государств кратны 413. Что 1383 года отделяют паденья государств, гибель свобод. Что 951 год разделяет великие походы, отраженные неприятелем ». Или что время Z отделяет подобные события, причем Z = (365 + 48 y) x, где y может иметь положительное и отрицательное значения (V, 175 сл.). Но эта гипотеза, бесполезная, вероятно, для общего языкознания и для историографии, оказалась в высшей степени плодотворной для теории поэтической речи. Конечно, сам по себе звук *М* не выражает « наименьшее количество », но поэтический контекст может семантизировать этот звук в необходимом ему направлении, — так сделала Цветаева в разобранном выше стихотворении **Минута**, где *М* — носитель значения, окказионально связанного со словами *миновать, мимо, мель, мелящая*, то есть с понятием преходящести, бренности. Хлебников придавал поэтическим закономерностям характер общелингвистических. Его так долго опровергали как языковеда и философа, что забыли о нем как поэте и теоретике поэтической речи. Маяковский, сопоставляя Хлебникова с его предшественниками, видел в нем новатора. Прежде, писал Маяковский в статье 1922 года, имея в виду в первую голову символистов, « Материал бессознательно ощупывался от случая к случаю. Аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство. Застоявшаяся форма слов почиталась за вечную, ее старались натягивать на вещи, переросшие слово. Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда — углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи. Когда возник, быть может, десяток корневых слов, а новые появлялись как падежи корня (склонение корней по Хлебникову) ».[1] Далее Маяковский приводит пример из диалога **Учитель и Ученик** (*бык — бок* ; *лыс — лес,* а также *лось, лис*) и заключает :

1. В. В. Маяковский. **Полное собрание сочинений**, т. 12, стр. 24.

« Хлебниковские строки —
Леса лысы.
Леса обезлосили. Леса обезлисили —

не разорвешь — железная цепь.

А как само собой расползается —

Чуждый чарам черный челн.
Бальмонт »

В чем смысл этого противопоставления Хлебникова и Бальмонта ? Ведь, казалось бы, и Бальмонт использует столь ценимый Хлебниковым начальный согласный, « позвоночный столб слова » ? Почему же Маяковский утверждает опыт Хлебникова и презрительно опровергает Бальмонта ? « Железная цепь » Хлебникова — это звукосмысловые связи между словами ; *лес — лыс — лось — лис* : здесь звуковые подобия выражают смысловую близость или противоположность ; это не бессмыслица, а новая семантическая система — скажет Ю. Тынянов в 1928 году, в предисловии к **Собранию произведений Хлебникова** (I, 26). Семантическая система — вот что привлекало Маяковского. Звукопись Бальмонта внесемантична, она ориентирована на обессмысливающую слово музыкальность звучаний. Для Хлебникова связаны слова *черный* и *черт*, между ними — смысловая скрепа (V, 231). Бальмонт играет случайным совпадением начального звука, его музыкальные эффекты отнюдь не обязательны ; в уже цитированной **Песне без слов** (1893) — *Ландыши, лютики. Ласки любовные. / Ласточки лепет. Лобзанье лучей...* и т. д. Именно к Бальмонту, автору **Челна томления**, был близок Брюсов, сочиняя в своих **Опытах** стихи на **м** — с одинаковым начальным согласным, который, однако, вовсе не « позвоночный столб слова », а — фокус :

Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк...

В известной степени был прав К. Зелинский, когда в конце пятидесятых годов писал : « В. Хлебников создал в своих статьях, воззваниях, письмах, стихах целый мир поэтической мифологии, внешне стройный, и даже наукообразный, но, конечно, ничего не имеющий общего ни с наукой, ни с реализмом ».[1] Но прав он был только в известной степени... Учение Хлебникова связано с лингвистической наукой лишь косвенно, оказалось же оно

1. К. Зелинский. **« Очарованный странник » русской поэзии.** В кн. : **На рубеже двух эпох.** М. , 1960, стр. 236.

теорией поэтического слова XX века ; Маяковский в рассмотренной статье-некрологе недаром говорил : « ...я намеренно не останавливаюсь на огромнейших фантастико-исторических работах Хлебникова, так как в основе своей — это поэзия ».[1] Хлебников был так убежден во всеобщей закономерности, господствующей в поэзии, что переносил ее на историю и язык ; в поэзии, полагал он, нет и не может быть ничего случайного — значит, нет случайного в действительности : ни в смене исторических событий, ни в фактах языка. Отсюда его поиски цифровых соответствий, корневого родства слов : « в основе своей — это поэзия », — то есть поэтическое безумие, как бы помешательство на почве всеобщей закономерности, вычитанной из поэзии. Хлебников, ощущавший мировой и социальный хаос, искал спасительной гармонии, — ее он обретал в математической логике законов бытия, истории, языка. Но эта логика реально существовала, и не только в его воображении, а в мире поэтического искусства, от которого он отправлялся. « Поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников. Она должна быть раскрыта, как наука, навстречу явлениям ».[2] Конечно, Хлебников именно это и утверждал, однако Хлебникова-теоретика надо суметь прочесть как Хлебникова-поэта.[3] И тогда то, что могло бы выглядеть бредом, окажется логическим звеном развития его поэтической и поэтико-теоретической мысли ; станет понятно, почему опыт и мысли Хлебникова оказали такое влияние на его современников — « ...считаем его одним из наших поэтических учителей », писал Маяковский от имени своего, а также Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, — но он учитель и более поздних поэтов, таких, как Цветаева, Заболоцкий, Антокольский, Л. Мартынов и множества других. « Стихи Хлебникова..., — писал тот же Маяковский в статье 1928 года '**Вас не понимают рабочие и крестьяне**', — десятилетие заряжали многочислие поэтов... »[4]. И ведь разделял же Маяковский с Хлебниковым представление о том, что звуки (в особенности — согласные) изначально наделены экспрессией и смыслом ; вспомним в **Приказе по армии искусства** (1918) :

1. В.В. Маяковский, т. 12, стр. 26.
2. **Собрание произведений Велемира Хлебникова**, т. I, стр. 28.
3. Ср. у Р. Якобсона : « ...Часто теоретизирования поэтов обнаруживают логическую несостоятельность, ибо являют собой незаконное перенесение — подмену логического хода словесной плетенкою — из поэзии в науку, в философию ». **Новейшая русская поэзия**, Прага, 1921, стр. 17.
4. В. В. Маяковский, т. 12, стр. 165.

Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.
Есть еще хорошие буквы :
Эр.
Ша.
Ща.

Это тоже было не филологией, но — поэзией. В статье **Как делать стихи** (1928) Маяковский специально подчеркивал : « Никакого научного значения моя статья не имеет » (ср. похожие его слова о Хлебникове), а о своем отношении к проблеме « звук — смысл » высказался со всей определенностью : « Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова. Можно прибегать к аллитерации для простой игры словами, для поэтической забавы ; старые (для нас старые) поэты пользовались аллитерацией главным образом для мелодичности, для музыкальности слова и потому применяли часто наиболее для меня ненавистную аллитерацию — звукоподражательную ».[1] Осуществление этого принципа Маяковского мы покажем ниже — на тексте поэмы **Про это**.

Поэтическая этимология в системе « поэзии автономного слова »

В своих стихах Хлебников использовал выдвинутые им принципы сцепления слов звуком, — иногда он шел слишком далеко, утрачивая смысловой стержень мысли, иногда же лишь намечал действие того принципа, который один из его первых исследователей, Н. Л. Степанов, назвал « осмыслением (семасиологизацией) звука ».[2] Вот некоторые примеры из хлебниковских стихов :

Умейте, лучшие умы,
Намордники надеть на моры.

(**Ладомир**, 1920)

1. В. В. Маяковский. **Полное собрание сочинений**. М., Гослитиздат, т. 12, 1959, стр. 112.

2. Н. Степанов. **Творчество Велемира Хлебникова**. В кн. : **Собрание произведений** В. Хлебникова, т. I, 1928, стр. 62. См. также в монографии, изданной почти полвека спустя : Н. Степанов. **Велемир Хлебников**, М., « Советский писатель », 1975, стр. 136-137 и сл.

Глагол *умейте* сопрягается с этимологически родственным ему существительным *умы*, на этом фоне сближаются и чуждые друг другу *намордники* и *моры* (мора — морок, мрак, сумрак, греза).

Хлебников охотно создает цепи слов, которые, подобно звеньям, зацепляются друг за друга. В монологе Русалки из драматической поэмы **Лесная тоска** (1920-1921) читаем :

Всюду тени те,
Меня тяните !
Только помните —
Здесь пути не те,
Здесь потонете !
Жмурился вечер,
Жмуря большие глаза,
Спрячась в озерах во сне голубых.
Тогда я держала в руках голубей,
Сидя на ветке шершавой и старой,
И опрокинутой глыбой
Косы веселий
Висели.
В осине осенней
То было.

Час досады, час досуга,
Час видений и ведуний,
Час пустыни, час пестуний...
...Полотенцем моей грезы
Ветру вытру его слезы.
Ветер ветреный изменник :
Не венок ему, а веник.
Вы помните, страстничал вечер
Громадами томных
Расширенных глаз над озером.

Сюжет монолога выражен в звукосмысловых цепочках : *тени те — тяните — пути не те — потонете ; жмурился — жмуря ; голубых — голубей ; веселий — висели ; осине — осенней ; досады — досуга ; видений — ведуний ; пустыни — пестуний ; вечер — ветру — вытру — ветер — ветреный — венок — веник — вечер ; помните — томных*.

Далее — монолог Ветра, построенный на том же принципе :

Там не та темнота...
Чаруетесь теми,

Они сосне
Восклицали : сосни́.
Чураетесь теми,
Она во сне
Заклинала весну.
Явен овин темноты.
Я виновен, да — но ты ?...

Поэма завершается монологом Утра, восклицающего :

Поспешите, пастушата !
Ни видений, ни ведуний...

Лесная тоска — поэма, близкая к народным легендам и песням, и часто ее звуковая « плетенка » восходит к фольклорным мотивам. Впрочем, нельзя и вообще игнорировать родственности этого принципа осмысления звука народно-песенным традициям. Как известно, в частушке первые две строки часто по смыслу не связаны с другими двумя, — зато они прочно связаны звуком, который в частушечном четверостишии проникается смыслом.

Возьму мыльце, пойду мыться
На Череху на реку.
Давай, миленький, мириться,
Давай правую руку.[1] (627)

Звуковая цепь *мыльце — мыться — миленький — мириться* прочна, хотя прямой смысловой связи нет. Или — в другой частушке — сцепление иного рода :

Все платочки проносила,
Остается одна шаль.
Всех ребят перелюбила,
Остается одна шваль. (595)

Обе половины куплета, далекие по смыслу, скреплены лишь синтаксическим параллелизмом и рифмой, то есть, в сущности, звуком. Строки 2 и 4 отличаются лишь согласным в : *Остается одна шаль — Остается одна шваль* ; строка 2 имеет право на

1. Здесь и ниже частушки приводятся по сборнику **Частушка.** Л., 1964, « Библиотека поэта », сост. В. Бахтин. Номер в скобках — порядковый по этому изданию.

существование лишь благодаря отблеску, бросаемому на нее строкой 4. Или — еще ближе к хлебниковским цепям :

Моя досада — не рассада,
Не раскинешь по грядам,
А кручина — не лучина,
Не зажжешь по вечерам. (547)

Отрицательные уподобления *досада — рассада, кручина — лучина* возникли только благодаря звуковой близости слов, отличающихся начальными согласными. Выразительность этой частушки определяется смысловой далекостью, которая сталкивается со звуковым подобием. (В таком случае начальные согласные оказываются как бы носителями антонимичности ; можно утверждать, что по законам данного контекста звук **д** противоположен **р**, а **кр** — звуку **л**. Упаси Бог обобщить этот вывод, перенеся его на фонетическую систему русского языка в целом ! Именно так поступал Хлебников-теоретик.)

Такое противоречие, однако, не обязательно ; слова, почти тождественные по звуку, могут и по смыслу быть логически связанными :

Как во нынешнем году
Я в монашенки пойду.
Срублю келию под елею,
Монаха заведу. (783)

Или :

Не целуй меня на улице —
Целуй меня в сенях.
Не целуй меня в сенях —
Целуй на маслену в санях. (300)

В этой частушке почти полный параллелизм звучаний : *не целуй меня — целуй меня — не целуй меня — целуй на маслену...* Слова *на маслену* содержат **м** — **н** (*меня*) и **с** — **л** (*целуй*), на этом фоне особенно выразительно варьируют *в сенях — в санях*.

Так что принцип звуковых связей имеет прочную фольклорную опору и, хотя стихи Хлебникова часто народной песни чужды, связь с нею все же несомненна. Она существует даже там, где Хлебников интонационно от песни очень далек ; скажем, в стихотворении Крымское (1908?), написанном вольным стихом и построенным на игре омонимов (как в примере со словом *собор*), образующих звуковую цепочку :

...окурки
Валяются на берегу.
Берегу
Своих рыбок
В ладонях
Сослоненных...
Море в этом заливе всегда засыпает.
Засыпают
Рыбаки в море невод...

Что же общего у Хлебникова с частушкой ? А вот что : отношение к слову как единству смысла и звука, единству, в котором звук при надобности может приобрести ведущую роль и даже принять на себя всю функцию смысла. Таково слово частушки, таково же оно и у Хлебникова в его цепочках. И в том, и в другом случае можно сослаться на проницательное суждение Маяковского, уже цитированное выше : если прежде « аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство », то у Хлебникова « слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей ».

Суждение Маяковского следовало здесь повторить, потому что этот же, с такой точностью формулированный им, принцип Хлебникова лежит в основе его собственной поэтической системы. Статья о Хлебникове датирована 1922 годом, — в это самое время Маяковский писал поэму **Про это** (1923), где « внутренние спайки » между словами надежно прочны, неизменно мотивированы поэтическим содержанием : сплетение не звуков, а смыслов — при помощи звучаний. Маяковский многообразно использует различные соотношения между словами, — и реально-этимологические, и фантастические, — не видя между ними существенных различий. Рассмотрим важнейшие из таких соотношений.

1. Реальная этимологическая связь (узуальная) :

185. *Протиснувшись чудом сквозь тоненький шнур,*
Раструба трубки разинув оправу,
Погромом звонков громя тишину,
Разверг телефон дребезжащую лаву.[1]

Реальной родственностью корней сближены : *раструба* — *трубки, погромом* — *громя*. Это поддержано и окказиональной

1. Здесь и далее перед цитатой дается порядковый номер строки — по нумерации в 4 томе **Полного собрания сочинений** В. В. Маяковского. М., Гослитиздат, 1957.

связью между словами четверостишия, содержащими звуки *ро — ра — ру* : *раструба трубки разинув оправу — погромом — грома — разверг*, среди них выделяются повторы глагольного префикса *раз-* : *разинув — разверг*, которому предшествует тот же префикс с оглушением — в слове *раструба*.

2. Реальная этимологическая связь поддерживает мотивирование связи мнимой, окказионально-поэтической :

614. *Из облака вызрела лунная дынка,*
Стену постепенно в тени оттеня.

Звукосмысловая цепочка, похожая на хлебниковские цепи, основана на общности корня в словах *в тени оттеня*, которая дополнительно мотивирует связь слов, чуждых друг другу по корням : *Стену постепенно*. Коренной звук *тен* оказывается носителем смысла, то есть значения *тени* ; и вот слово *стена* вступило в логически объяснимое и даже необходимое родство с *тенью. Стена* дает *тень* : в поэтической семантике оба эти слова связаны, а то, что история языка связать их не догадалась — не важно ; поэтический контекст последовательнее языка и его истории, он мотивирует языковые случайности.

Аналогичный случай, основанный, к тому же, на близком к предыдущему корне (тен — тем) :

37. *Эта тема день истемнила в темень...*

Слово *тема* оказывает носителем значения *тьма.*

3. Реальная этимологическая связь подчеркнута в парадоксальном сочетании :

862. *Маяковский !*
Хорош медведь ! —
Пошел хозяин любезностями медоветь.

Рифма *медведь — медоветь* восходит к этимологии *медведя* едящий (ср. : отведывающий) мед — рифмой вскрывается внутренняя форма слова. Вызывающе резкий неологизм, метафорический глагол *медоветь* (« сочиться приторными любезностями ») образует глубокое, хотя и намеренно неравносложное совпадение с первым членом рифмующей пары ; в рифме возникает столкновение обычного с необычным, узуального с окказиональным, общеязыкового с подчеркнуто-индивидуальным, — столкновение, наглядно воскрешающее скрытую образность слова *медведь*. О рифме Маяковского написано много, — следует, однако, выделить проблему поэтической этимологии, которая в ней нередко осуществляется.

4. Мнимая этимологическая связь сближает далекие слова, звук объединяет смыслы чуждых друг другу слов :

9. *Эта тема придет,*
калеку за локти
подтолкнет к бумаге,
прикажет :
скреби !
И калека
с бумаги
срывается в клёкоте,
только строчками в солнце песня рябит.

Центральное слово — дважды повторенное — *калека*, с которым сопрягаются *локти* и *клёкоте*. Смысл строфы в том, как любовь окрыляет даже физически немощного ; языковая метафора « окрылять » развита в метафору вызывающе наглядную : переход *калека* — *клекот* (**к** — **л** — **к**) материализует в звуке превращение безногого в орла (ср. : *Пойдем, поэт, взорлим, вспоем...* **Необычайное приключение**, 1920). Заметим, что в начальной редакции текста этой звуковой спайки не было ; стих звучал так : *И срываются буквы с бумаги в клекоте.* Маяковский усложнил образ и ввел фонетическую мотивировку. Сходный случай — в другой строфе **Про это** :

504. *Семь лет я стою.*
Я смотрю в эти воды,
к перилам прикручен канатами строк.
Семь лет с меня глаз эти воды не сводят.
Когда ж,
когда ж избавления срок ?

В первой редакции отсутствовала этимологическая мотивировка ; третий стих гласил : *Пять лет с меня глаз эта пропасть не сводит.*

5. Слово переосмысляется звучанием соседнего, мнимо родственного, но фонетически близкого :

129. *Мясом дымясь, сжимаю жжение.*
Моментально молния телом забегала.
Стиснул миллион вольт напряжения.
Ткнулся губой в телефонное пекло.

Слова объединяются попарно, и в то же время образуют звуковые цепи. Пары : *мясом дымясь* (**мяс**), *сжимаю жжение* (усиленное **ж**), *моментально молния* (**мо-л-н**). Цепи : *сжимаю* —

жжение — напряжение (в последнем слове под влиянием предшествующих удваивается **ж**) ; *моментально — молния — миллион* (**молн — млон**). *Мясо*, так сказать, уже *дымится* благодаря слогу *мяс-*, а *моментально* содержит в потенции и *молнию*, и *миллион*. И дело тут отнюдь не в музыкальной соотнесенности слов, а в их звуко-смысловой взаимозависимости.

6. Иностранное слово поясняется близким ему по звуку и смыслу другим — соседним, вступающим с ним в мнимо-этимологические отношения :

11171. *Сглушило слова уанстепным темпом,*
И снова слова сквозь темп уанстепа.

Слово *темпом* повторяет звуки, содержащиеся в слове *уанстепным* (**темп-м — теп-м**) ; эта близость вторично подчеркнута сочетанием *темп уанстепа* (**те-п — теп**), а также и третьим совпадением — в рифме : *темпом — уанстепа*. Сходная этимологизация иностранного слова составной рифмой в строках :

1385. *Сегодня*
гнали в особенном раже.
Ну и жара же !

7. Цепь смысловых связей между словами передается цепью звуковых соответствий :

1571. *Голой головою глобус.*
Я над глобусом
от горя горблюсь.
Мир хотел бы
в этой груде горя
Настоящие облапить груди горы.

В группы объединяются : *голой головою глобус* (**гол — гол — гло**) ; *горя горблюсь* (**гор**) ; *груде — груди* ; *горя — горы* ; но и группы эти связаны между собой, образуя цепь **гол — гол — гло — гло — гор — гор — груд — гор — груд — гор**. Главное слово в этой цепи — *горе*, которое семантизирует звукосочетание **г — р**. Оказывается, что смыслом *горе* проникнуты все слова, обладающие этим сочетанием (*горблюсь, груда* и даже *груди горы*) ; оно же бросает трагический отблеск и на слова, объединенные слогами **гол** или **гло**. Осуществляется семантизация всей звуковой цепи.

Сходная перекрестная семантизация — в омонимах со смещенным ударением :

1341. *За всех расплачу́сь,*
за всех распла́чусь...

Или :

1374. *Саже́нный,*
обсмеянный,
са́женный,
битый...

Несколько иного типа взаимная мотивировка слов объединяющим их звуком в строках :

1596. *Дырами ноздрей,*
гвоздями глаз,
зубом, исскрежещенным в звериный лязг,
ежью кожи,
гнева брови сборами...

где объединенье происходит в основном попарно : *дырами ноздрей* (д — р), *гвоздями глаз* (г — з), *ежью кожи* (о — ж), *брови сборами* (б — р). Но и цепью — звуком з : *ноздрей, гвоздями глаз, зубом, звериный лязг* ; здесь главное слово — *лязг*, звучащий еще до того, как это слово произнесено, в словах *ноздрей, гвоздями глаз, зубом, звериный.* Эти существительные (из одиннадцати шесть играют роль определений) так сколочены *гвоздями* звуков, что оторвать их друг от друга уже невозможно.

8. Новая образность вносится неологизмом, который посредством своеобразного каламбура обосновывает вскрытие внутренней формы предшествующего слова :

33. *Эта тема придет,*
прикажет :
— Истина ! —
Эта тема придет,
велит :
— Красота ! —
И пускай
перекладиной кисти раскистены —
Только вальс под нос мурлычешь
с креста.

Кисть — слово двузначное : это и рука, и пучок, связка, метелка. Неологизм *раскистены* произведен от глагола *киститься* (по словарю Даля : о растении — « образовать кисти, пучки или грозды ») ; этот глагол превращен из возвратного в переходный :

кистить, а с префиксом — *раскистить*. Таким образом в слове *кисть (рука)* оживлена его внутренняя форма : *кисть (пучок)*. Возникает повышенно-экспрессивная картина, основанная на характерном для Маяковского и уже упомянутом выше приеме трагического каламбура.

9. Каламбур — открытая игра омонимами — обосновывает трагикомическое сцепление смыслов :

799. *Сомните периной*
и волю
и камень.
Коммуна —
и то завернется комом.
Столетия
жили своими домками
И нынче зажили своим домкомом.

Каламбурная цепь так для Маяковского важна, что, во имя ее создания, он готов жертвовать и понятностью, и естественным строем речи, который здесь, в этой строфе, был бы нужен. В центре четверостишия игра на фонетически почти тождественных словах *домками — домкомом* ; звуковая родственность подтверждает смысловую идентичность : и *домок*, и *домком*, хотя принадлежащие к разным эпохам и социальным порядкам, одинаково олицетворяют мещанскую самоограниченность. Оба эти слова звуками (**м — к**) тянутся к третьему, главному : *Коммуна* (**к — м**) ; образуется цепь : *камень — Коммуна — комом — домками — домкомом* (**к — м — к — м — к — м — м — мк — м — мк — м — м**) с общей идеей « мещанство », семантизирующей это звукосочетание.

Сходное явление в уже цитированном выше двустишии о нэпманах :

1033. *Ничуть не смущаясь челюстей целостью,*
пошли греметь о челюсть челюстью,

где звукосочетание *ч(ц)елю(о)сть* осмыслено идеей хищности, алчности. Оно необычайно выделено редкой глубиной рифмующих окончаний :

— челюстей целостью
— челюсть челюстью

а также нарочитой затрудненностью произношения, выполняющей изобразительное задание : *челюсти* хищно хватают и с трудом жуют, *гремя* и лязгая.

10. Далекие друг от друга слова сближаются посредством глубокой рифмы, поражающей неожиданной новизной :

43. *Эта тема азбуку тронет разбегом —*
Уж на что б, казалось, книга ясна ! —
И становится —
— А —
недоступней Казбека.
Замутит, оттянет от хлеба и сна.

Смысл строфы : влюбленный не может даже читать, он не видит, не понимает букв. *Казбека* рифмует с *разбегом*, но еще важнее звуко-смысловое соотношение со- и противопоставленных слов : *азбуку — Казбека* (**з — б — к : к — з — б — к**). Между ними стоит слово, образующее звуковой переход : *казалось*, в котором первый слог — *каз* — подготовляет *Казбек*.

Столь же нежданная взаимная мотивировка — с помощью составной рифмы :

345. *На телефон*
грудь
на врага тяну,
а сердце
глубже уходит в рогатину.

Снова — прием трагического каламбура, выраженного небывалым по глубине совпадением девяти рифмующих звуков : *врага тяну — в рогатину.* Прежде такие рифмы могли быть только юмористическими (ср. у Д. Минаева : *Даже к финским скалам бурым / Обращаюсь с каламбуром* — составная рифма-фокус с совпадением одиннадцати звуков ; или у О. Мандельштама в уже цитированной шуточной альбомной надписи : *Ах, матовый ангел... Ахматовой Анне...*). У Маяковского они, сохраняя юмористическую окраску, приобретают трагический смысл.

Та же линия — в четверостишии :

1133. *Не молкнет в сердце боль никак,*
кует к звену звено,
Вот так,
убив,
Раскольников
пришел звенеть в звонок, —

где имя собственное *Раскольников* предвосхищено сливающимся в одно слово сочетанием *боль никак*, а рифмующие слова *звено* и *звонок* как бы отождествлены четырехкратным повтором тех же

звуков : *к звену звено — звенеть в звонок* ; этот звонок убийцы слышен уже во втором стихе, — задолго до того, как он будет назван в четвертом.

11. Цепи слов представляют собой ряд образований от разных корней — кусты, включающие на равных правах слова общеязыкового фонда и авторские неологизмы :

189. *Погромом звонков громя тишину,*
разверг телефон дребезжащую лаву.
Это визжащее,
звенящее это
пальнуло в стены,
старалось взорвать их.
Звоночинки
тыщей
от стен
рикошетом
под стулья закатывались
и под кровати.
Об пол с потолка звоночище хлопал,
и снова,
звенящий мячище точно,
взлетал к потолку, ударившись об пол,
и сыпало вниз дребезгой звоночной.

Помимо уже рассмотренной выше цепи *погромом — громя*, здесь два звуковых куста, из которых первый подобен хлебниковской разработке корня *смех* в известных **Смехачах** ; он растет из корня *звон*, от которого разветвляются : *звонков — звенящее — звоночинки — звоночище — звенящий — звоночной*. Другой куст — слова, объединенные звуком *щ*, из которых большинство — причастия настоящего времени : *дребезжащую — визжащее — звенящее — звенящий*, и к ним примыкают существительные, которые имеют *щ* либо в корне, либо в суффиксе : *тыщей — звоночище — мячище*. Оба эти куста сплетаются между собой в таких общих для них словах, как *звоночище, звенящее, звенящий.* Это — сложная ономатопея ; *з* изображает звон, *щ* — и близкий к нему *ч* (*звенящий мячище точно*) — своеобразная звуковая антитеза к *з*, как бы опровергающая, разрушающая, но и усиливающая его ; овеществление метафоры, превращающей звон в предмет (мяч и т. д.). Здесь это связано с физическими свойствами обоих звуков и со значением слов, их содержащих. Выразительность обеих линий — в их сплетениях и взаимодействии ; не только слова внутри каждого ряда мотивируют друг

друга, но и один ряд объяснен посредством второго на точках их пересечений.

12. **Слова мотивируют друг друга в песенно-музыкальном контексте, образуя мнимо-этимологические цепи, близкие к символистским** (Бальмонт, А. Белый) :

40. *Немолод очень лад баллад,*
Но если слова болят,
И слова говорят про то, что болят,
Молодеет и лад баллад.

Здесь нет обессмысливания слов, какое характерно, скажем, для напевов Бальмонта ; напротив, слова мотивируют друг друга, вступая в сложные звукосемантические отношения : *баллада* — это *боль* плюс *лад* (точнее : слово *баллад* складывается из *болят* плюс *лад* — в тех же грамматических формах, какие в контексте). Однако здесь нет и обычной для Маяковского выделенности слова : песенная мелодичность сливает их в речевом потоке, из которого их вычленяют повторения, которые способствуют восприятию каждого по отдельности :

. . . .*лад баллад*
. . . .*слова болят*
слова . . . . *болят*
. . . .*лад баллад*

Маяковский усвоил самую суть поэтического открытия Хлебникова, он пошел следом за этим « Колумбом новых материков » и превратил метод, казавшийся у Хлебникова еще в известной мере отвлеченным и экспериментальным, в основу словесно-поэтической структуры. Маяковский принял за основу хлебниковский принцип слова как центра поэтической системы и всеми средствами языка и стиха добивался выделения слова, его автономности. Во имя этой цели у Маяковского взаимодействуют морфология, синтаксис, ритм ; он « не освобождает слова от традиционной семантики и традиционной формы словообразования, подобно Хлебникову, но он освобождает его [слово] от Прокрустова ложа ритмической инерции силлабо-тонического стиха, по-своему переритмовывавшей слово. ...Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу. Особенности эпитета Маяковского [который обычно обособлен. — Е. Э.] являются особенностями его стиля вообще. Маяковский пользуется всеми приемами синтаксического отделения... — начиная от примыкания и простой инверсии и до обособления, доходящего

порою до окончательного разложения предложения на отдельные неполные предложения ».[1] Реальная или мнимо-этимологическая связь между отделными словами — один из элементов этой общей системы вычленения слова из потока фразы и стиха. В этом отношении Маяковский пошел дальше и Хлебникова, и всех своих спутников, среди которых наиболее значительный поэт — Николай Асеев.

Асеев творчески усвоил « науку » Хлебникова в двадцатые годы, особенно в первую их половину ; он был ближе к ее букве, нежели Маяковский. Позднее Николай Асеев, уже многоопытный поэт, автор крупных произведений, называл Хлебникова — « Баратынский двадцатого века » и горестно сетовал о его судьбе : « Критикам достался на разгром этот тишайший мыслитель и слововодец, которого так легко было обвинить в недоступности и непонятности ».[2] В содержательных и достоверных **Воспоминаниях о Маяковском** (1956) Асеев настойчиво отмечал свойственное Маякоскому « почтительное, почти благоговейное отношение к В. В. Хлебникову, знавшему язык, что называется, насквозь, до тончайших оттенков речи. Этим, — продолжает Асеев, — и объяснялись сложные опыты звучания, воспринимавшиеся посторонними как баловство и заумь. Маяковский видел в Хлебникове неповторимого мастера звучания, не укладывающегося ни в какие рамки науки о языке, как бы своего рода Лобачевского слова. И вместе с тем его владение тайной звучания могло быть полезно и в практическом применении к мастерству поэзии, так как открывало дороги в строение образа ».[3]

Говоря о Маяковском, Асеев в то же время утверждал и собственную позицию, — Асеев обладал яркой поэтической индивидуальностью, но постоянно повторял, что он соратник и единомышленник Маяковского. Вместе с Маяковским или вслед за ним он внимательно всматривался в открытия Хлебникова — точнее, в его поэтический метод обработки слова, семантизации звука, использования научно доказанной или воображенной этимологии. В статье 1961 года **Родословная речи** старый поэт размышляет над словами русского языка, подводя итоги своей многолетней поэтической практики. Он утверждает необходимость для писателя изучать славянскую речь, молитвы, часословы, летописи — обратившись к последним, он « понял смыслы как

1. Роман Якобсон. **О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским.** РСФСР, Госиздат, 1923, стр. 102-103, 107.

2. Н. Асеев. **Зачем и кому нужна поэзия.** М., « Советский писатель », 1961, стр. 16. Из статьи **Не такое нынче время** (1957).

3. Там же, стр. 280.

будто неразгадываемых слов ». Возможно, что ученый-языковед отвергнет асеевские толкования, — они порой приближаются к поэтическим этимологиям Хлебникова, — но поэтическая лингвистика Асеева позволяет проникнуть в его творческую мастерскую. « Именно в славянском звучании, — писал он, — выступает основной смысл слова ».[1] В слове *нельзя* он различает первоначальное значение *не лезь, не попадай, не задирай* (65) ; *воскресенье* восходит к корню *кресь*, и, хотя в нем не ощущается огонь, связано оно со словом *кресало* : « ...появление огня — в солнце ли или открытии его в земном трении двух древесных сучьев. Так далеко и давно заходит значение словесных смыслов, не ощущаемых в обычной речи » (66). *Мелкий, мелочь* — это *крошащийся мел* ; слово *кровь* — « не от *сокровенности* ли его значения произошло оно ? » ; *плоть* связано с *пыланье* ; *гореть* — с *горé*, « подымание вверх » ; *святой* — со *свет*. Приведя ряд примеров такого рода, Асеев задается вопросом : « А не домысел ли это поэтического воображения ?! » — и отвечает : « Нет, это домысел наших предков, создававших эти слова. Поэтому *плоть — пылает*, а *тело — тлеет*. Поэтому *гореть* от *горé* ». « 'Горé несем сердца' — возглашает торжественно литургисающий. А что это значит ? Возгоримся сердцами, вознесемся вверх, как возносится горящий дым. А как объяснить одинаково звучащее 'горе' ? Разве горе не возвышает человека духовно ? Горе и гора одного корня » (66-67). Асеев здесь как бы « лингвистически » мотивирует строки Маяковского из **Про это**, уже рассмотренные выше, в которых *горе* и *горы* сопрягаются по звуку и смыслу : *Я над глобусом от горя горблюсь. Мир хотел бы в этой груде горя Настоящие облапить груди горы*. Впрочем, эта лингвистика, разумеется, не научная, а поэтическая.

В статье **Жизнь слова** Асеев прямо говорит о соотношении лингвистической науки и поэтического воображения, которое для искусства куда важнее, — оно способствует мотивированию слова, лишенного образности или утратившего ее ; Асеев ссылается на народную этимологию, в которой видит пример для этимологии поэтической : « Быть может, наше истолкование значений слов найдут ненаучным, неправильным, но мне кажется, что *день* гораздо правильнее производить от глагола *деять*, чем от праязыковых корней, ничего не говорящих нашему воображению. Это справедливо по крайней мере для людей, следующих примеру народной этимологии, которая учит нас освоению смысла даже в словах, взятых с чужого языка, прочно вошедших в наш

1. Н. Асеев. **Жизнь слова**. М., « Советская Россия », 1967. В дальнейшем страницы указываются в скобках после цитаты.

словарный состав » (54-55).[1] Поэтому, с точки зрения Асеева, « гораздо правильнее » возводить глагол *облапошить* к слову *лапы*, чем к французскому la poche (карман), ничего не говорящему нашей фантазии ; *палисадник* — к *сад*, а не к французскому la palissade (изгородь) ; *куражиться* к *ражий*, а не к le courage (мужество) ; *сальность* — к *сало*, а не к прилагательному sale (грязный). Для Асеева — как для Хлебникова и Маяковского — звучание непременно должно нести смысл, и задача поэтического текста — сообщить такой смысл слову, если обиходная речь об этом не позаботилась. В народной присказке « Взвыла и пошла из кармана мошна » слова *пошла* и *мошна* скреплены звукосмысловой спайкой, и связывать их друг с другом « гораздо правильнее », чем возводить к иным, разным праязыковым корням. Асеев решительно возражает против понимания поэтической звукописи как орнамента : « Посредственный писатель, понимая звучность как самоцель, сводит звучание к украшательству. Отсюда и произошли вредные и бессмысленные теории об « аллитерациях », « инструментовке » текста — ради придания ему какого-то отвлеченного благозвучия » (59).

Позволим себе оговорку : в данном случае она необходима. Утверждая « хлебниковскую » эстетику слова, Асеев напрасно зачеркивает предшествующую поэзию, которая в известный период требовала именно « отвлеченного благозвучия », то есть неизобразительной гармонии. Жуковского, например, по точному определения Н. Полевого, отличали « от всех других поэтов русских... музыкальность стиха его, певкость, так сказать, мелодическое выражение, сладкозвучие... ».[2] Правда, Жуковский высоко ценил и изобразительность звучаний. Разбирая одну из басен Крылова, он приводил строку : « Что ходенем пошло трясинно государство » и комментировал ее так : « Живопись в самих звуках ! Два длинных слова *ходенем* и *трясинно* изображают потрясение болота.

Со всех лягушки ног
В испуге пометались,
Кто как успел, куда кто мог.

1. Г. О. Винокур цитирует следующее рассуждение Матвея Кожемякина у Горького : « Вспомнилось, как однажды слово *гнев* встало почему-то рядом со словом *огонь* и наполнило усталую в одиночестве душу одинокой печалью. — Гнев, соображал он, — прогневаться, огневаться, — вот он откуда, гнев — из огня. У кого огонь в душе горит, тот и гневен бывает. А я бывал ли гневен ? Нет во мне огня ». (Г. О. Винокур. **Избранные работы по русскому языку**. М., 1959, стр. 293). Это похоже на этимологические разыскания Асеева : сходство внутри синхронической системы подменяет диахроническую причинность.

2. Н. Полевой. **Баллады и повести В. А. Жуковского. — Московский Телеграф**, 1832, № 20, стр. 543.

В последнем стихе, напротив, красота состоит в искусном соединении односложных слов, которые своей гармонией представляют скачки и прыганье. »[1] Однако в ту пору « живопись в самих звуках » характернее для такого жанра, как басня, нежели для жанров более высокого ранга.

Отступление об И. А. Крылове

В самом деле, высоко оценивая « живопись в самих звуках » у Крылова, Жуковский едва ли позволил бы себе подобную « живопись » в оде или элегии. Для басни он иначе формулирует и задачи поэзии : « Я разумею здесь под словом 'поэзия' искусство представлять предметы так живо, что они кажутся присутственными » (77), и выше в той же статье (**О басне и баснях Крылова**, 1809), дарование поэта (разумеется, применительно к баснописцу) определено так : « Воображение, представляющее предметы живо и с самой привлекательной стороны, способность изображать сии предметы для других приличными им красками, и так, чтобы они представлялись им с такою же ясностью, с какою и нам представляются... ».[2] Жуковского восхищает в Лафонтене необыкновенная материальность, зримая убедительность всех характеристик. Он приводит строку Лафонтена о голубях, — « Лафонтен одною чертою изображает и их наружность, и их характер :

...Nation
Au col changeant, au cœur tendre et fidèle ».

Крылов же, по мнению Жуковского, умеет (я выражаюсь на современном языке поэтики) сообщить образную осмысленность всем элементам слова и стиха : и качественным, и количественным. Замечательную проницательность обнаруживает Жуковский, рассматривая басню **Пустынник и медведь** и сопоставляя ее с Лафонтеновым оригиналом ; для начала XIX века его анализ беспрецедентен. Процитировав начало басни, Жуковский продолжает :

« Далее автор описывает пустынника и друга его медведя. Первый устал от прогулки ; последний предлагает ему заснуть :

Пустынник был сговорчив, лег, зевнул,
Да тотчас и заснул.
А Миша на часах, да он и не без дела :

1. В. А. Жуковский. **Полное собрание сочинений** в 12 томах под редакцией проф. А. С. Архангельского, т. IX, 1902, стр. 77.
2. Там же, стр. 72.

У друга на нос муха села —
Он друга обмахнул —
Взглянул
А муха на щеке — согнал — а муха снова
У друга на носу.

Здесь подражание несравненно лучше подлинника. Лафонтен сказал просто :

Sur le bout de son nez une (муха) allant se placer,
Mit l'ours au désespoir — il eut beau la chasser !

Какая разница ! В переводе картина, и картина совершенная. Стихи летают вместе с мухою. Непосредственно за ними следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя ; здесь все слога длинные, стихи тянутся :

Вот Мишенька, не говоря ни слова,
Увесистый булыжник в лапу сгрёб,
Присел на корточки, не переводит духу,
Сам думает : молчи ж, уж я тебя, воструху !
И у друга на лбу подкарауля муху,
Что силы есть, хвать друга камнем в лоб.

Все эти слова : *Мишенька, увесистый, булыжник, корточки, переводит, думает, и у друга, подкарауля*, прекрасно изображают медлительность и осторожность : за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстрое полустише :

— Хвать друга камнем в лоб.

Это молния, это удар ! Вот истинная живопись, и какая противоположность последней картины с первою ».

Диагноз Жуковского относится к 1809 году, когда Крылов был еще только начинающим баснописцем, но он же оказался и блестящим прогнозом : « истинная живопись », а, точнее говоря, всесторонне-образное использование материи слова и стиха, оказалось свойством Крылова до конца его творчества, то есть в течение еще четырех десятилетий. Крылов противостоит Лафонтену как раз в этом, указанном Жуковским, отношении : Лафонтен заботится о благозвучии, Крылов — об изобразительности звучаний ; последнее без сомнения связано с близостью к фольклорным источникам.

У Лафонтена **Le Corbeau et le Renard** — быстрое, лаконичное повествование с минимумом авторской речи и двумя сравнительно длинными монологами лисицы, занимающими 9 строк из 18-ти ровно половину текста. Выразительность авторской

речи — следствие стремительности рассказа и архитектонической его организованности. Так, начало — 4 стиха, чередование десяти- и восьмисложных строк, причем две отданы вороне, две лисице, и связаны оба двустишия полным параллелизмом конструкций, анафорами и рифмами :

Maître corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage...

Графическое совершенство линий, отчетливость « мизансцен », стилистическая узнаваемость прямой речи, лаконизм авторских вводов и заключений, пленительное благозвучие стиха и фразы — все это позволяет видеть в Лафонтене мастера классицистической басни. Но Крылов иначе выразителен.

У Крылова авторского текста гораздо больше, и он значительнее. Басня у него — перевернутая, она начинается с морали :

Уж сколько раз твердили миру,
Что лесть гнусна, вредна ; но только все не впрок,
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.

Уже в этом поучении, где *лисица* еще не названа, дана фонетическая подготовка к ее имени : *лесть — льстец* ; эти слова содержат те же согласные и в той же последовательности :

Лисица — лесть — льстец Л С Т С

В дальнейшем тексте басни фонетические свойства слова *лисица* раскрываются весьма полно посредством многочисленных повторов и сопоставлений :

Лиса — близехонько — лису — остановил —

эти слова связаны в цепочку гласным звуком И, который приобретает еще большую выразительность в стихе :

Лисица видит сыр, лисицу сыр пленил
И И И И Ы И И Ы (И) И

или, если взять и другую единицу повтора, группу ИЛ (ЛИ) :
ЛИ И И И Ы ЛИ И Ы ЛИ ИЛ

В речи, которую Лисица произносит, доминируют шипящие и свистящие (последние доминируют и в ее имени) :

Голубушка, как хороша !	ш ш
Ну что за шейка, что за глазки !	шзш шзс
Рассказывать — так, право, сказки !	сс з сс
Какие перушки ! Какой носок...	ш с
Спой, светик, не стыдись ! Что	
ежели сестрица	ссс ш ж с с

Лейтмотивная партия Лисицы содержит перечисленные звуки: ш-з-с-ж, а также уменьшительные суффиксы и звуки, в них входящие (-ок, -ик). Имя *Лисица* вбирает в себя с одной стороны звуки слов *лесть, льстец*, с другой — приобретающие в тексте басни особую семантику звуки *и, с*.

У Вороны лейтмотивные звучания другие :

...Ворона взгромоздясь	вр взгрзд
Позавтракать...	з в (ф) т р
От радости...	р д
...каркнула	к р к

В имени *Вороны* семантизируются в, р, а характеризуют ее труднопроизносимые нагромождения согласных. Обе звуковые линии соединяются в слове *сыр*, где от *Лисицы* — с/ы/, от *Вороны* — р :

Лисица — сыр — Ворона

Эта сложная звукопись — характерное свойство крыловской поэтики.

Не менее изобразителен у Крылова синтаксис. В басне **Муха и Дорожные** образность фразового построения достигает очень высокого уровня. Так, первая фраза изображает медлительное движение, и эта мучительная медленность дана посредством энергичной ретардации — нагнетения второстепенных членов предложения, предшествующих подлежащему и сказуемому :

В июле, в самый зной, в полуденную пору,
Сыпучими песками, в гору,
С поклажей и с семьей дворян,
Четверкою рыдван
Тащился.

По-иному изобразителен синтаксис (в сочетании с лексикой и звуковыми повторами) в бо́льшой фразе, повествующей о мухе, перелетающей с места на место и, так сказать, симулирующей лихорадочную деятельность :

Случись тут Мухе быть. Как горю не помочь ?
Вступилась : ну жужжать во всю мушину мочь ;
Вокруг повозки суетится ;
То под носом юлит у коренной,
То лоб укусит пристяжной,
То вместо кучера на козлы вдруг садится
Или, оставя лошадей,
И вдоль и поперек шныряет меж людей ;
Ну, словно откупщик на ярмарке, хлопочет
И только плачется на то,
Что ей ни в чем никто
Никак помочь не хочет.

Во второй половине басни появляется еще одна замедленная фраза с искусственной ретардацией :

Меж тем лошадушки, шаг за шаг, понемногу
Втащилися на ровную дорогу

где замедленность достигнута и удлинением слов (*лошадушки, втащилися*), и избыточным повтором синонимов (*шаг за шаг, понемногу*), и повтором одинаковых звучаний (*лошадушки шаг за шаг* — **шшшш**).

То свойство басен Крылова, которое Жуковский называл живописью и которое противоречит принципу эвфонии в классицистическом стихотворении, является признаком другого типа словесного искусства, близкого к народному творчеству, которое насквозь ономатопеистично. Достаточно сравнить народные загадки о мухе с мухой у Крылова.

Жуковский, и в особенности Батюшков, стремились именно к « отвлеченному благозвучию » (по Н. Полевому — « сладкозвучию ») — отсюда и попытки Батюшкова найти в русском языке звуки, напоминающие итальянский — переливы открытых гласных, обилие плавных согласных и т. п. (ср. пушкинскую оценку его строк : « Звуки прямо италианские ! Что за чудотворец этот Батюшков ! »).[1] Даже « живописуя » звуками, и Жуковский и Батюшков редко выходили за рамки звукоподражания — иногда, впрочем, очень сложного и искусного (как в гениальном переводе Жуковского Шиллерова « Кубка »).

1. Подробнее об этом в кн. Б. М. Эйхенбаума, **Мелодика русского лирического стиха**, П., ОПОЯЗ, 1922. См. интересную статью И. Б. Галуб **У истоков гармонии русского стиха** (из наблюдений над фоникой Жуковского и Батюшкова). **Ученые Записки Новозыбковского педагогического института**, т. VII, филологические науки, Смоленск, 1968, стр. 129-144, а также : Е. Эткинд. **Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики**, автореферат докторской диссертации. Л., 1965, стр. 18 (специально об ориентации Батюшкова на звуки итальянского языка).

Такие поэты XX века, как Ахматова, Маршак или Заболоцкий, тоже скорее стремились к благозвучию, чем к звукообразу, хотя последнего и не отвергали. Заболоцкий, например, писал: « Звучание есть второе, неотъемлемое свойство слова. Звучание каждого отдельно взятого слова не имеет художественного значения (здесь Заболоцкий явно спорит со своим учителем, Хлебниковым. — Е. Э.). Сочетания, трудно произносимые, где слова трутся друг о друга, мешают друг другу, толкаются и наступают на ноги, — мало пригодны для поэзии (а здесь — с Маяковским, для которого « труднопроизносимость » была часто необходимым фактором экспрессии. — Е. Э.). Слова должны обнимать и ласкать друг друга, образовывать живые гирлянды и хороводы, должны петь, трубить и плакать, они должны перекликаться друг с другом, словно влюбленные в лесу, подмигивать друг другу, подавать тайные знаки, назначать друг другу свидания и дуэли. Не знаю, можно ли научиться такому сочетанию слов. Обычно у поэта они получаются сами собою, и часто поэт начинает замечать их лишь после того, как стихотворение написано ».[1]

Так или иначе, Асеев, называя теории благозвучия « вредными и бессмысленными », игнорирует важнейшую эпоху в истории русской поэзии и целое ее направление в XX веке. Впрочем, возможно, он имел в виду то же, что Блок, заметивший однажды: « Бальмонт и вслед за ним многие современники *вульгаризировали* аллитерацию ».[2]

Но Асеев не историк — литература и язык интересуют его как поэта, в их нынешнем звучании, в синхроническом плане. История слов, как мы уже видели, важна для него лишь в той мере, в какой она способствует их живой образности для поэта современного. Потому он и не сомневается, что *вода* и *ведет*, *хлеб* и *хлебать*, *ладонь* и *ладить, налаживать* связаны общими корнями, — даже если его этимология противоречит исторической, « ничего не говорящей нашему воображению ». В поэме **Маяковский начинается** (1950) он в связи с Хлебниковым утверждал:

Ведь: слово **весть**
и слово **вещь**
близки и родственны корнями, —
они одни — в веках —
и есть
людского племени
орнамент.

1. В кн.: **Советские писатели. Автобиографии**, т. III, М., 1966, стр. 254.

2. А. Блок. **Записные книжки**. М., « Художественная литература », 1965, стр. 179.

В стихах двадцатых годов Асеев с озорством, свойственным и Маяковскому, поигрывает корнями слов, сталкивая их, выводя наружу их скрытую смысловую энергию :

Лишь мне в глаза сверкал, мелькал,
Тучнея тучами, Байкал.
И, играя пеною на вале,
чьи мне сердце волны волновали ?
Чьи мне воды губы целовали ?
И вот на губах моих — пена и соль,
и входит волненье, и падает боль,
играть мне словами с тобою позволь !

(**Игра.** 1921)

Реально-родственные слова, образующие — по хлебниковскому примеру — цепочку (*волны — волновали — волненье*) подтвердают поэтически-образное сопряжение звуковых подобий (*тучнея тучами*).[1] В отличие от Маяковского, ранний Асеев нередко развивает звук за счет смысла — он и в самом деле порою позволяет себе *играть словами.* Таково, например, и стихотворение **Волга** (1921) :

Вот пошли валы валандать,
Забелелась кипень.
Верхним ветром белый ландыш
Над волной просыпан.
. . . .
И влачит Бурлюк-бурлака
баржу вешних кликов,
и дыбятся, у орла как,
перья воли дикой.
А за теми плавят струи
струги струнной вести,
то, ожившись песней, — други
распевают вместе.

Здесь сцепляются в родственные звукосмысловые группы *валы — валандать — волной, верхним — ветром, Бурлюк — бурла́ка, струи — струги — струнной, опившись — распевают — песней,* но звуковые связи явно преобладают над смысловыми, весьма ослабленными. В таком преобладании звука едва ли следует видеть просчет поэта или признак его слабости, — скорее это особый

1. Это цитата из Державина (см. выше у Р. Якобсона, стр. 380). Ср. пример из Маяковского : *Вечер..., Надломивши тучные плечи, Расплакался,* который приведен и истолкован в ст. Е. Невзглядовой **Поэтическое слово,** журн. **Русская речь,** 1969, № 5, стр. 14-15 (« Смысл образуется морфемами, реализовавшими свои значения как самостоятельные »).

художественный эффект сопряжения противоположных фактов ; чем дальше слова отстоят друг от друга по значению и образности, тем поразительнее неожиданность их сближения по звуку. Эффект получается яркий, резкий, хотя и внешний. Возникает своеобразная « эстетика натяжки » :

В России всходят зеленя
И бредят бременем покоса.

(**Россия издали.** 1920)

Тысячи душ и тысячи тел...
Рой за роем героев взлетел.

(**Заржавленная лира**, 3. 1920)

Разрушим смерть и казни,
Сорвем клыки рогаток, —
Мы правим правды праздник
Над праздностью богатых.

(**Первомайский гимн.** 1920)

Иногда Асеев создает цепочки слов, намеренно обнажая примат звука, демонстрируя игру, носящую почти самоцельный характер :

И вот
Завод
стальных гибчайших песен,
и вот
зевот
осенний мир так пресен,
и вот
ревет
ветров крепчайший рев...
И вот
гавот —
на струнах всех дерев !

(**Заржавленная лира**, 1. 1920)

Здесь призваны поражать не только далекие по смыслу и сближенные по звуку слова (*завод — зевот — гавот*), но и словесно-образные сочетания : *пресный мир осенних зевот*, *ревет рев ветров* и т. д. В том же стихотворении эффект неожиданности, странности таких сопряжений еще усилен броско-выразительными неологизмами, а также метафорами :

Осень семенами мыла мили,
облако лукавое блукало,
рощи черноручье заломили,
вдалеке заслушавшись звукала.
. . . .
Синий глаз бессонного залива
впился в небо полумертвым взглядом.
Сивый берег, усмехнувшись криво,
с ним улегся неподвижно рядом.

В центре — звукосмысловые пары *мыла — мили, облако — лукавое, синий — сивый* ; они подкреплены небывалыми словообразованями : *блукало — звукало* связаны с парой *облако — лукавое*, сюда же примыкает *вдалеке* ; образуется звуковая цепочка *лак — лук — лук — лек — кал*. Во втором четверостишии к паре *синий — сивый* примыкает наречие *криво*, образуя цепочку *син — сив — крив*. Эти по смыслу и стилю чуждые друг другу слова еще и входят во фразы, выражающие трудно реализуемые метафоры : *осень семенами мыла мили, сивый берег, усмехнувшись криво...* Возникает фантастический пейзаж, в котором участвуют *черноручье* рощ, какое-то неясное *звукало*, усмехающийся берег, но также и небывалые слова, и небывалые соединения слов.

Асеев порой использует слова, отличающиеся лишь сдвинутыми ударениями ; они уравниваются с иными формами сближений :

Тебя расстреляли, меня расстреляли,
и выстрелов трели ударились в дали,
даль растерялась — расстрелилась даль,
но даже и дали живому не жаль.

(**Стихи сегодняшнего дня**, 3. 1921)

Переплетаются два звуковых ряда : 1) *расстреляли — расстреляли — выстрелов — трели — растерялась — расстрелилась* и 2) *ударились — дали — даль — даль — дали*. Но в центре четверостишия почти тождественные по звуку и далекие по смыслу глаголы, из которых второй — неологизм, отличающийся от первого сдвинутым ударением : *расстреляли — расстре́лилась*. Искусственность соединений нарочита, она бросается в глаза — таков замысел автора, как и в следующем четверостишии :

Пусть валится чаек отчаянье,
пусть хлюпает хлябями холод —

В седое пучины качанье
бросаю тяжелый стихов лот.

(**Заржавленная лира**, 2. 1920)

Все три пары : *чаек — отчаянье, хлюпает — хлябями, пучины — качанье* вызывающе искусственны, как и составная рифма *холод — стихов лот*.

В своем дальнейшем развитии Асеев сохранит выработанные им многообразные технические приемы создания поражающих соединений, но постепенно он будет их все надежнее ставить на службу смыслу. Антиномия « звук — смысл » с ходом времени из намеренно-антагонистического противоречия превратится в диалектическое единство. Уже в стихотворении **Бык** (1923) намечается такое противоречивое равновесие :

...и первая Испании эспада
его сразит,

где *эспада — Испания* образуют семантически мотивированное соединение. Или в стихотворении **Дом** (1926) о подсолнухе, который его, этот дом,

рыжей рожей застил от других.

Или в прославленных **Синих гусарах** (1925), где смысловые связи углубляются содержательными звучаниями :

Санки по Фонтанке
летят вперед.
Полоз остер —
полосатит снег.

Или в стихотворении **Звени, молодость** (1927) :

Видно, впрямь и здорово
конному опешить,
Голову, как олово,
на ладони вешать.

Принцип ошеломляющей неожиданности объединился с образной мотивировкой — оба члена сравнения звучат почти тождественно (*голову — (ка)к олово*), — сопоставление головы с металлом кажется невероятным, но, в то же время, оно образно осмыслено с достаточной убедительностью. То же и в стихотворении **Городу** (1927) :

Это имя —
как гром и как град :
Петербург,
Петроград,
Ленинград !
. . . .
Вижу :
времени вскрикнувший в лад,
светлый город
болот и баллад.

Этимология имени собственного, при всей неожиданности, поэтически содержательна, как и сопоставление *болот — баллад*. В ту же пору Асеев развивает свою систему и в ином направлении, осваивая народно-песенную игру словами и звуками, которая поможет ему преодолеть изысканно-книжную, нарочитую искусственность. Он и сам сочиняет частушки, пленяющие естественной веселостью неизменно содержательной игры :

Бабка радостною была,
бабка радугою цвела,
пирогами да поговорками
знаменита и весела.

(**Бабка.** 1927)

Или :

Как у нас на Яузе
Ходят тенью кляузы,
под стеной столетнею
вьется плесень сплетнею.

(**Москворецкие частушки.** 1927)

В дальнейшем путь Асеева был сложен, он в известной мере отошел от приемов словесного сопоставления, роднивших его с Хлебниковым и Маяковским. Однако от своего прошлого он не отказался — он и сам об этом напишет в стихотворении **Сон** (1959), посвященном Хлебникову, который появился в « Союзе поэтов », как *Пророк, на торжище явившийся во храм,* а про себя Асеев скажет : *Я не отрекся, и петух не пел в полуночь ; Но сон прервался и вставать была пора...* Одно из лучших стихотворений последнего сборника Асеева **Лад** (1961) кончается строфой, возвращающей нас — но уже на новом уровне — к его поэтике двадцатых годов :

И стихи должны такие
быть, чтоб взлет, а не шажки,
чтоб сказали : « Вот – стихия »,
а не просто : « Вот — стишки ».

В. Шкловский с основанием написал в некрологе Асеева : « Он вырастал, не противореча слову ; стихи его рождались, как разгадка слов ».[1]

Поколение русских поэтов, начавших путь в десятые годы, вело совместную борьбу за восстановление слова как средоточия смысла, как самостоятельного и полновесного носителя значения. Пусть различны были взгляды Хлебникова, Маяковского, Асеева, Каменского, Мандельштама, Цветаевой, Пастернака на многое в жизни и искусстве, — они творили общее дело, они бились за достоинство слова, звуковой материи поэтического языка. Их целью и их средством было слово как таковое, очищенное от символистской мистики и бытовой стертости. Хлебников писал : « Слово делится на чистое и на бытовое... одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи... Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли ».[2] Это и было главным направлением Хлебникова : восстановление слова, изъятого из обескровивших, обесцветивших его бытовых связей. Поэт совсем иного склада, О. Мандельштам, тоже был крайне радикален. Почти в то же время он писал : « Все другие различия и противоположности бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физически нечистый козлиный дух, идущий от врагов слова ».[3] И далее в той же статье он формулировал свое понимание соотношения « означаемое — означающее » : « ...Зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает ?

Разве вещь хозяин слова ? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела ».[4] Это в иных выражениях высказанная идея о самостоятельности слова, столь важная для Хлебникова. Но если Хлебников направлял главный удар против быта, то Мандельштам — против символистского опустошения

1. Виктор Шкловский. **Памяти друга**, в **Литературной России**, 19 июля 1963.

2. **Собрание произведений** Велемира Хлебникова, т. V, стр. 229. Ст. **Наша основа** (1920).

3. Осип Мандельштам. **О поэзии**. Л., « Academia », 1928, стр. 6. Ст. **Слово и культура** (1922).

4. Там же, стр. 9.

словесной материи. Хлебников вызывал его восторг (« ... как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие »)[1], а « лжесимволисты » негодование : они превратили язык в чучельную мастерскую, у них « Ничего настоящего, подлинного. Страшный контраданс 'соответствий', кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания ».[2]

Совместная работа крупнейших русских поэтов увенчалась успехом : поэтическое слово и в самом деле очистилось от обеих скверн — бытовой стертости и символистского мистицизма. На этой обновленной почве могла расти новая поэзия, уже не нуждавшаяся в первоначальных воинственных крайностях. Звук и смысл могли обрести необходимое для поэзии равновесие. « В одном творчестве, — писал Хлебников в 1920 году, — разум вращается кругом звука, описывая круговые пути, в другом звук кругом разума ».[3] Теперь разум и звук пришли в известное соответствие ; совпасть они, разумеется, не могли — в их расхождении один из существенных конфликтов поэтической формы. У таких поэтов, как С. Есенин, Н. Тихонов, М. Светлов, Б. Пастернак, А. Ахматова, Л. Мартынов, П. Антокольский, открытия десятых годов сохранились в снятом виде, — без опыта Хлебникова и позднего Блока, Маяковского, Асеева и Мандельштама их творчества представить себе невозможно.

Например, Пастернак второй половины двадцатых годов, — поэт особенный, резчайше индивидуальный, — широко пользуется уроками хлебниковской школы. Сквозь его стихотворение **Бальзак** (1927), концентрирующее в себе целую историческую эпоху, проходят выделенные крупным планом словесные пары, соотнесенные поэтической этимологией. Эти пары связаны не только случайными внешне-звуковыми скрепами, но и существенной внутренне-смысловой близостью :

Париж в златых тельцах, в дельцах,
В дождях, как мщенье, долгожданных... (1-2)
А их заложник и должник... (13)
Почти как тополь, лопоух... (17)
Париж с его толпой и биржей... (26)

Звуковая связь ослабевает по мере движения стихотворения : *тельцах — дельцах* — слова, почти тождественные по звучанию и

1. Осип Мандельштам. **О поэзии**, стр. 33.
2. Там же, стр. 41.
3. **Избранные произведения** В. Хлебникова, т. V, стр. 222. Ст. **О современной поэзии**.

смыслу (хотя и противопоставлены друг другу, как абстрактное и конкретное) ; *в дождях — долгожданных* (**до-ждя(а)-х**) — второе слово содержит в себе первое, *заложник — должник* — это характеристика Бальзака, которая семантизирует звукосочетание (**л-жник**) ; *тополь — лопоух* — оба слова связаны повторенными, хотя и переставленными звуками (**опол — лопо**), сходное можно сказать относительно пары *Париж — биржей* (**прж — брж**) . На фоне остальных слов стихотворения, сливающихся в предложении, эти, подчеркнутые звуковой родственностью, приобретают самостоятельность отдельных организмов, мощно усиленную редкой и глубокой рифмой и звуковой перекличкой нескольких других :

Почти как тополь, лопоух,
Он смотрит вниз, как в заповедник,
И ткет Парижу, как паук,
Заупокойную обедню.

Если *тополь* и *лопоух* образуют звуковую пару, то слово *заупокойную* включает в себя *паук* (**аупк — паук**), рождая дополнительный звукосмысловой план ; метафора *заупокойную обедню* благодаря мнимо-этимологическим связям со словом *паук* прочитывается как « паутина ». В одно целое сливаются смысловые, метафорические, звуковые сближения при непременных контрастах.

Эта система сближения понятий посредством сопряжения фонетически родственных слов осталась у Пастернака до конца его пути, она с блеском осуществилась и в последнем его сборнике **Когда разгуляется** (1956-1959). Сопоставление ранних и поздних произведений Пастернака говорит о том, какую эволюцию эта система пережила. Не вдаваясь в подробности, скажем здесь, что на прежней стадии Пастернак играл сопряжением далеких понятий, и его « звуковые метафоры » казались тем ярче, чем понятия дальше отстояли друг от друга, а звуковое подобие было более полным. *Париж в златых тельцах, в дельцах...* Первый член этой метафоры абстрактен, *златые тельцы* только в отвлеченном плане и воспринимаются, *дельцы*, напротив, предельно конкретны ; соединение обоих слов в едином звуковом блоке кажется броским, странным, и тем более эффектным смысло-звуковым парадоксом. В пятидесятых годах снята внешняя эффектность « игры » — сопрягаются понятия, естественно тяготеющие друг к другу как смыслы и выраженные звуковыми подобиями :

Как **невод** *тонет* **небосвод,**	невод не-/бос/-вод
И в это небо, точно в сети,	
Толпа купальщиков плывет —	лпа — пал' — пл —
Мужчины, женщины и дети.	
В лесу еловый мусор, хлам,	
И снегом все завалено.	
Водою с солнцем **пополам**	пал
Затоплены **проталины.**	п-ал
(Весна в лесу)	
*На весь его недо***лгий роздых**	лг — розд
Мы целый дом ему сдаем.	
*Ию***ль с грозой,** *ию***льский воздух**	л'г р о з — возд
Снял комнаты у нас внаем.	
(Июль)	
Большое озеро как **блю***до.*	бл'
Под ним — **скопление облаков,**	копл'— облк
*На***гро***мож***ден***ных* **белой гру***дой*	гр — бел — гр
*Су***ро***вых* **го***рных ледников.*	ро — ор
(Когда разгуляется)	

Фонетически тяготеющие друг к другу слова близки также и семантически : невод — небосвод, затоплены проталины, скопление облаков, нагроможденных... грудой, суровых горных. Выделяю только наиболее семантически близкие слова, образующие звуковые пары ; но и другие, выделенные в тексте, не конфликтуют друг с другом, хотя порой и разнородны стилистически.

Остановлюсь кратко на другом, тоже сложном поэте — Леониде Мартынове. Для него, особенно для Мартынова двадцатых годов, весьма важен хлебниковский принцип звукового сопряжения целых слов, иногда почти омонимов, между которыми возникает иллюзия этимологической связи. Однако таких слов обычно немного.

1. Иногда они образуют своеобразную пуанту, завершающую стихотворение :

Свет гаснет. Душно, как в яме.
— Что ты встаешь ? Лежи !
...Ночью простыми **мужьями**
Делаются **мужи.**

(Оттепель. 1925)

Кувшинкам *трудно — до вершин,*
Кувшинкам *хочется в* **кувшин,**
Хотя бы очень небольшой,
Но с человеческой душой.

(**Кувшинка.** 1947)

Движутся старые с малыми
Будто музейными залами,
Глядя в безумной надменности,
Как на **окаменелости,**
На золотые от зрелости
Ценности
Современности.

(**В чем убедишь ты стареющих...,**1948)

2. Иногда это — парадоксальное столкновение двух слов-близнецов, из которого и возникает сюжет стихотворения :

Нелюдимая *моя,*
Ты **любимая** *моя !*

(**Рассвет.** 1933)

— Как ваше **здоровье,** *— спросил я, —* **деревья** *?*
Деревья *молчали.*

(**Деревья.** 1934)

Кто там
возле Университета ?
Вероятно, это **сам декан.**
Ничего подобного ! Ведь это
Сам Декабрь. *Ровесник он* **векам.**

(**Декабрь.** 1960)

В стихотворении о деревьях весь последующий диалог развивает вопрос, родившийся из созвучья *деревья — здоровье* ; встретятся и потом этимологические скрепы, но они будут носить подчиненный характер :

Послушайте все вы ! Дика ваша злоба.
Вы наши друзья, с колыбели до гроба
От **люльки** *друзья, чье качанье нам* **любо**
В еловом тепле пятистенного **сруба,**
До **гроба,** *что ждет нас, сколоченный* **грубо.**
Венцы, *на которые ставится зданье,*
Венки *на гуляньях и* **веники** *в бане,*
Кресты, *что стоят на глухих* **перекрестках** —
Зеленая плесень осела на досках.

Стихотворение **Декабрь** повествует о *декабре* — *декане* (*Он в пенсне, в каракулевой шапке, Снег ему садится на усы...*) — сюжет предсказан созвучием.

3. Нередки у Мартынова стихотворения, сюжет которых формируется столь популярной — со времен Хлебникова — звуковой цепочкой. Такова цепочка рифм в стихотворении 1947 года :

С осторожностью **птицелова**
Я **ловлю** *крылатое* **слово,**
А потом отпускаю **на волю**
И его покупать никого **не неволю,**
Да его продавать ведь никто и **не волен,**
Чем я очень и очень **доволен** *!*

Здесь трижды повторенный корень *лов* сменяется четырехкратным *вол* ; первый противопоставлен второму : *ловлю* — *волю* (сперва лишаю свободы, потом *отпускаю на волю*). Обратное расположение согласных — фонетический образ обратности смысла. Или в стихотворении 1948 года :

Из смиренья не пишутся стихотворенья,
И нельзя их писать ни на чье усмотренье.
Говорят, что их можно писать из презренья.
Нет !
Диктует их только прозренье.

Звуковые связи усиливаются к концу : слова *презренье* и *прозренье* почти тождественны по звучанию — тем более бросается в глаза их смысловая антонимичность. Похожий эффект — в стихотворении **Усталость** (1950). Привожу лишь первые две строфы из четырех :

И все, о чем мечталось,
Уже сбылось,
И что не удавалось,
То удалось.
Отсталость наверсталась
Давным-давно.
Осталась лишь усталость —
Не мудрено !

Усталость разрасталась
В вечерней мгле ;
Усталость распласталась
По всей земле ;

Усталость становилась
Сильнее нас.
Но где ж, скажи на милость,
Она сейчас ?

В центре противопоставление слов — почти омофонов : *отсталость — усталость*, к которым примыкают сходно звучащие глаголы, благодаря которым и эти существительные начинают звучать как глаголы ; возникает нарочитая путаница, сплетение звучаний и смыслов : *отсталость — осталась — усталость*, — к концу стихотворения путаница исчезает — вместе с покидающей человека усталостью. « Плетенка » звуков становится метафорой душевного состояния. Ср. звуковую цепочку в конце стихотворения **Ровесник** (1964) :

Но ненавистником Шекспира
Я был лишь только потому,
Что был завистником Шекспира
И был ровесником ему.

4. Интересны случаи противопоставления звуковых цепочек. Так в стихотворении 1961 года :

Две
Секретничающие
Девчонки
Показывают друг дружке два фото,
А на этих двух фото — два фата.
Ах вы, девчонки, девчонки,
Знаю я вашего брата :
Ваши секреты —
Это секреты
Двух мушек,
Двух мошек,
Двух кошек,
Двух мышек,
Двух пташек
В кустах !
И не беспокойтесь — никто не услышит
То, что запишет
Ваш губной карандашик
На ваших
Устах.

Первая цепочка относится к мальчикам : *два фото* — (и повтор *двух фото*) — *два фата* ; вторая — к девочкам : *двух*

мушек — двух мошек — двух кошек — двух мышек — двух пташек. Этот ряд усилен уменьшительными, предвосхищающими его — *друг дружке, девчонки* (трижды !), и появляющимся позднее *карандашиком*. Впрочем, вся эта череда уменьшительных в конце стихотворения, кажется, опровергнута торжественно-архаическим словом *уста* : оно позволяет смутно догадываться, что, быть может, девчонки не такие уж « мышки », « мушки » и « мошки ».

5. Этимологически сопряженные слова могут оказаться смысловым и эмоциональным центром, как в стихотворении 1956 года :

Дело
Было за мной.
И мгновенно покончил я с делом,

И оделся, и вышел...
Волна возбужденья прошла.

День
Был бел,
Как пробел
На листе сверхъестественно белом.

Наступала пора
За другие приняться дела.

В центре сочетание *бел — пробел* (*-белом*), с которым сопоставлена родственная ему цепочка : *дело — делом — оделся* (*-день*) *— дела* (*бел — дел*). Это сплетение двух звуковых тем строит сюжет : кажущееся важным дело оказывается пустотой, образуется пробел в жизни (ср. у Мандельштама в **Камне** : *И день сгорел как белая страница, Немного дыма и немного пепла*).

6. Часто подобные слова выступают в контексте как антонимы, чья контрастность лишь подчеркнута звуковой близостью :

Ты отрада моя и отрава.

(**Любовь**. 1946)

Ведь все-таки жизнь моя — праздник !
Хоть грозный, а все-таки — праздник.
Я буден не узник, не я им союзник,
А жизнь моя — праздник.

(**Праздник**. 1947)

Карандаши,
Хрустя от всей души,
Все ж за тебя ни звука не напишут.

(Мне слышится..., 1950)

Заменены на наших кораблях
И пар
И парус
Внутренним сгораньем...

(Вот корабли прошли...,1952)

7. Мартынов пользуется полными омонимами, которые служат материалом для « серьезных каламбуров » (ср. « трагический каламбур » Маяковского). В стихотворении **Двенадцать цезарей** — игра на двусмысленности глаголов *стоят, лежат, идут.* **Двенадцать цезарей** — книга Светония, изданная « Наукой » в серии « Литературные памятники ». Но читая строфу

И там, где, расширяя стены
В час пик, проходит добрый люд,
В туннелях метрополитена
Двенадцать цезарей идут —

мы воспринимаем глагол « идти » в его основном смысле, « передвигаться ». Следующая строфа сразу же опровергает возникшую в воображении читателя театральную картину :

Идут, но слабо. Смотрит косо
На цезарей простой народ —
На них сегодня нету спроса,
Их в руки мало кто берет.

Смыслы опять двоятся : то это живые цезари, то книга Светония. Конец стихотворения еще усиливает игру на двусмыслености, доходящую до каламбура :

И, выскочив на полигоны,
Все в мире видя в свете квант,
Не выскочит в Наполеоны
Артиллерийский лейтенант.

Не узаконит беззаконий
Велеречивый адвокат.
...Не раскупается Светоний,
Двенадцать цезарей
Лежат !

Нет сомнений, что этой свободе в игре словесными звуками и смыслами Мартынов научился в школе Хлебникова. Может быть, с наибольшей полнотой хлебниковская традиция воплотилась даже не в оригинальных, а в переводных стихах Мартынова. Например, в одном из стихотворений Йожефа Аттилы, каждый образ, каждый стих вызывает в памяти поэтику Хлебникова :

...Тихий край,
Здесь воздух колок.
Холод,
Как осколок,
Врезался в прорез дубовой ветки.
...Дальше мозолистые горы,
Словно старцы, дрогнувшие пальцы
Простирают, чтоб заката пламя,
Мхов немое колебанье,
Пар над хуторами
И долин округлое молчанье
Удержать руками.
Земледелец тащится домой. Вглядеться
Всем он телом в землю эту тщится,
И лопата за плечом плетется,
Из нее как будто кровь сочится,
Будто бы из жизни он влачится,
Чтоб она над ним не тяготела...
И все больше тяжелеет тело.

(Ночь зимы)

Слова образуют звуковые цепочки : *колок — холод — осколок* ; *врезался — прорез* ; *старцы — пальцы* ; *плечом — плетется* ; *тяготела — тяжелеет тело...* Из этих сплетающихся, связывающихся слов формируются ощутимые и пугающие своей странностью образы : *холод, как осколок...* ; *...мозолистые горы* ; *долин округлое молчанье...*

Шедевр Л. Мартынова — перевод **Зелени** Ю. Тувима, стихотворения, носящего подзаголовок **Словотворческая фантазия.** Тувим здесь проникает в свое « Словополье » (так Л. Мартынов перевел « moja piekna ojczyzna-polszczyzna » — « моя прекрасная отчизна-польщизна », польская речь)[1], стремясь проследить все метаморфозы, происшедшие со словом *Зелень* — « на всех географических широтах и долготах, — пишет М. Живов, — куда ветер истории забрасывал его семена и где они давали словесные

1. См. об этом : Марк Живов. **Юлиан Тувим. Жизнь и творчество.** М., « Советский писатель », 1963, стр. 77.

всходы... ». **Зелень** — стихотворение, или, точнее, небольшая поэма, где с поэзией сопрягается филология. Может быть, и Тувиму при создании этой вещи виделся опыт Хлебникова, — во всяком случае, Л. Мартынов вернул **Зелень** к ее первоисточникам. Читая **Зелень**, восхищаясь дерзостной игрой корнями, словообразовательными формами, внутренними уподоблениями, рифмами, скрещениями, нельзя не думать о хлебниковских экспериментах. Тувим-Мартынов зовут нас пойти по следам *Земной зели* — корня всяческой *зелени*, и добиться того,

Чтобы голос подал из расщелин
Первый шевелистик, нежно зелен.

В поисках путей слова и корней его мы спускаемся *в подсловья мирозданья*, попадаем в фантастический мир, в котором перекликаются слова-родичи всех языков земли :

То же словище и тот же корень.
Род их зелен, буен, непокорен !
Спорят : кто измерит бездну Зели ;
Кто найдет, придя к предельной цели,
Корень Зели меж других зелинок.
Всяческих зелишек-небылинок.
Кто из них сквозь златоцвель болотца
До истоков зелья доберется,
Зельчиков натеребит зеленых
На полях подсловья отдаленных,
Кто на шумном зельбище природы
Праотца найдет — Зеленорода ?

Фантазия Л. Мартынова не знает пределов, — к тому же она радостная, сверкающая, почти раблезианская. Как только не образуются слова в его « Словополье » — вроде бы и он прильнул, как звери в поэме Тувима, *к словопою*. Тут и *древо-древность* и *смехом-эхом стали окликаться*, и *вече травославных*, которое выносит приговор дерзким ящерицам : — *Прочь беззельниц ! Так позелеваем !* И ученый-зеленовед, ищущий *корень Зели меж других зелинок*. Когда Л. Мартынов переводит из Тувима, кажется, он сам создает, — что может быть ему ближе, чем такие строки :

Мало видеть слово. Надо точно
Знать, какая есть у слова почва,
Как росло оно и как крепчало,
Как его звучало зазвучало,

Чем должно набухнуть и налиться,
Прежде чем в названье превратиться,
В знанье, в имя или в кличку просто...
Прелесть слова — в летописи роста.

В заключение вернемся к вопросам, формулированным в начале главы — по поводу звукописи Пушкина в **Графе Нулине**, и попытаемся на основании всего сказанного ответить на них.

1. Сам по себе звук И никакой определенной экспрессии не несет. Его звукоизобразительные возможности определяются исключительно поэтическим контекстом ; он — элемент художественной системы, который в одних условиях может выражать эмоцию, скажем, томительной скуки, а в другом — почти любую другую (даже — восторга).

2. Звучание слов *длинный, нравоучительный* само по себе ни в какой степени не выразительно. И для них тоже можно повторить сказанное об отдельном звуке : только система поэтического текста может семантизировать их количественные и качественные свойства.

3. Изобразительность слова коренится в его подражательных свойствах в тех сравнительно немногочисленных случаях, когда мы имеем дело с ономатопеистическими словами (идеографами). Во всех других случаях слово, немотивированное в системе языка, приобретает мотивированность лишь в художественной системе текста.

4 и 5. « Каждый ли элемент текста — звук, сочетание звуков, повторы, длина слова, ритмический перебой — приобретает в поэтическом тексте изобразительность, или есть элементы, остающиеся нейтральными ? В какой степени эта 'актуализация' звуковой материи речи зависит от эстетической системы, к которой принадлежит данный текст ? » Оба вопроса взаимосвязаны. Вообще говоря, в поэтической системе каждый элемент текста может стать изобразительным, может — но не обязательно становится. И зависит это всегда от внутренних законов каждой данной эстетической системы. Так, в поэзии классицизма звук по существу нейтрален ; задача стихотворца лишь в том, чтобы не нарушить благозвучия, не допустить уродливых звукосочетаний ; то же относится и к стилю : закон единства стиля внутри произведения ведет к тому, что в пределах однородного текста разностилевые элементы вступать в конфликт и взаимодействовать не могут, и стиль становится нейтральным ; стилистическая экспрессия появляется лишь со смешением стилей — они оттеняют и тем

самым актуализируют друг друга. Высокое ощущается как таковое лишь в его взаимодействии с низким. Благозвучие воспринимается как художественный фактор лишь рядом с его нарушением. Внутренняя форма слова раскрывается как звуковой образ в полной степени лишь в такой поэтической системе, которая делает установку на выделенное, автономное слово — тогда, например, может приобрести эстетическую значимость начальный согласный, этот « позвоночный столб слова » (Хлебников) ; когда слово подчинено предложению, многие его звуковые возможности остаются невыявленными, потенциальными. Казалось бы, они есть — и в то же время их нет. Одно из важнейших требований к анализу текста — всякий раз понять, какие именно элементы актуализируются данной поэтической системой. Ища в стихотворении Пушкина или Некрасова систематически выраженное явление поэтической этимологии, можно лишь исказить стихотворение, навязать ему чуждую эстетику. Многие ошибки в интерпретации поэтического текста связаны как раз с неумением понять закономерности художественной системы. Анализ поэтического текста, и прежде всего его звуковой структуры, требует во что бы то ни стало историчности.

Например, звукопись Пушкина чаще всего латентна. Авторы учебных пособий по стиховедению любят останавливаться на таких пушкинских строках, как *Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой* или *Знакомым шумом шорох их вершин*, подчеркивая накопления звукоподражательных согласных ; однако такие примеры для Пушкина (любого периода) совершенно нехарактерны.[1] Гораздо характернее те « определяющие звуковые комплексы », которые обнаружил в строфах **Евгения Онегина** А. И. Гербстман[2], — но ведь и прошло же чуть ли не полтора столетия, пока это явление не оказалось открытым : оно эмоционально воспринималось, но не осознавалось рационально. Идя следом за Гербстманом, физиолог Л. С. Салямон увидел такой « определяющий комплекс » в строфе XXX шестой главы :

Хладнокровно,
Еще не целя, два врага
Походкой твердой, тихо, ровно
Четыре перешли шага,
Четыре смертные ступени.
Свой пистолет тогда Евгений,

1. См. содержательные статьи Ю. Иваска : **Парадоксы звукописи**, альм. **Воздушные пути**, IV, и **Волшебные звуки**, **Новый журнал**, 1964, № 75.
2. А. И. Гербстман. **Звукопись Пушкина**, журн. **Вопросы литературы**, 1964, № 5.

Не преставая наступать,
Стал первый тихо подымать.
Вот пять шагов еще ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить — но как раз
Онегин выстрелил...

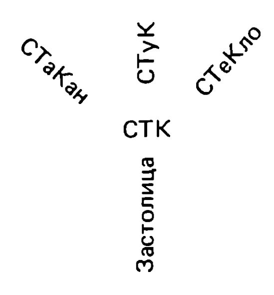
Идет постепенная подготовка кульминационного слова всей строфы : *выстрелил*. Л.С. Салямон замечает : « Фонетические компоненты глагола *выстрелил* в несобранном виде повторяются в смежных строчках и исподволь сенсибилизируют заданное восприятие ». Речь идет о словах : *СТупени, СВой пиСТоЛет, не преСТаВая наСТупать, СТал, СТупили, СТал.* Далее Салямон пишет : « Настойчивые СТ, СТ—Л, В—СТ—Л кажутся зыбким шопотом подсказки. Сочетание СТ в десяти последних строках XXX строфы встречается 9 раз », — гораздо чаще, чем в других строфах (в десяти предшествующих строфах 3,0 ± 0,17 на строфу, в десяти последующих 4,0 ± 0,15). Психофизиологический процесс, вызываемый повторами подобного рода, объяснен так : « ...доминантный корковый эффект подкрепляется многими, иногда явными, а иногда как будто сторонними воздействиями... Функция ассонансов и аллитераций определяется явлением подпорогового суммирования. Подпороговое суммирование — физиологическое явление, при котором повторяющиеся, но чрезмерно слабые, т. е. подпороговые раздражения могут : а) вызвать, в конце концов, явную реакцию ; б) усилить эффект последующего 'надпорогового' раздражения ».[1]

Все это возможно, — скажет сторонник « звукового символизма » — однако звуки *ст — встр — встл*, собирающиеся в слово *выстрелил*, сами по себе изобразительны. Ничуть, отвечу я. Не более, чем слово *бронза* в стихе Маяковского *Где вы, бронзы звон или гранита грань ?* где *бронза* кажется словом-ономатопеей ; почти любой непредвзятый информант скажет, что в слове *бронза* — гудение колокола (р-н-з). Это самообман, и возникает он прежде всего от семантики, отзывающейся в звучании. Слово *брынза* состоит из тех же звуков, что *бронза*, но никакое гудение колоколов в нем не слышится. Ранние пушкинские стихи **К Батюшкову** (1814) содержат похожие звуки *с-т*, однако ни о каком *выстреле* тут речи нет :

Стакан, кипящий пеной белой,
И стук блестящего стекла

1. Л. С. Салямон. **Элементы физиологии и художественное восприятие.** В сб. : **Художественное восприятие**, М.-Л., « Наука », 1970, стр. 109-113.

Три существительных тут тянутся друг к другу и объединяются звуковыми скрепами : *стакан (СТК), Стук (СТК), стекла (СТК).* Связи эти логичны : ведь *стакан стек*лянный, и, когда ударяют стаканом об стакан, раздается *стук*. Кажется, что эти три слова — ветки одного семантического дерева. Скажем, ствол — праздничная застолица, тогда три слова растут из него, сохраняя родственность между собой :



Свойство поэтического текста — создавать окказиональную фонетико-семантические « деревья », число которых (в отличие, например, от узуальных семантических деревьев) принципиально *неограниченно.* Вопрос, однако, в том, каким свойствам нашего восприятия такие « деревья » адресованы : к сознанию, или, как утверждает профессор Л. С. Салямон, к подсознательным рецепторам ?

В системе « поэзии автономного слова » скрытые прежде элементы звукописи становятся явными, они открыто демонстрируются читателю, обнажаются, приобретают подчеркнуто-материальное существование ; в связи с ними вряд ли можно говорить о « подпороговом суммировании ». Скажем, в разобранном выше стихотворении М. Цветаевой **Минута** звуковая форма каждого слова, сопряженного с *минутой*, обращена не к подсознанию, а прямо к сознанию читателя (слушателя) — во всяком случае, она мгновенно осознается. Как и вообще в искусстве XX века, здесь демонстируется « и самый показ » (выражение Б. Брехта) ; ироническое « обнажение приема » — факт, наблюдаемый и в новейшем театре, и в кинематографе, и даже в повествовательной прозе. В поэзии родоначальником его оказался Хлебников, Маяковский придал ему особую выразительность и разнообразие ; отсюда, в частности, и уже отмеченный неоднократно «трагический каламбур » Маяковского : ведь само по себе « обнажение приема » звукового сопряжения семантически далеких слов вело к каламбуру и в рифме (ср., скажем, составную или омонимическую рифму, прежде встречавшуюся только в комических жанрах),

и в смежных или ритмически сближенных словах внутри стихового ряда. Перенесение закономерностей этого типа поэзии на другой тип — например, на связанные с классической традицией стихи Ахматовой, Маршака, зрелого Заболоцкого — не может не приводить к роковым искажениям изучаемого объекта.

Глава V

ОТ СЛОВЕСНОЙ ИМИТАЦИИ К СИМФОНИЗМУ (ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ПОЭЗИИ)

...музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и звучания.

Борис Пастернак[1]

У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется. Этот парадокс лежит в основе сопоставления, которое ниже предлагается вниманию читателя.

Общее и различное

Прежде всего — общность многих терминов. Музыковеды пользуются лингвистической терминологией : фраза, предложение, период, говорят о синтаксисе музыкальной речи и цезуре, даже о ямбической форме (симметрия, состоящая из двух метрических единиц — слабой и сильной доли). Филологи, занимающиеся стиховедением, говорят об инструментовке и каденцировании, изохронности тактов, диссонансе и консонансе, гармонизации гласных и согласных звуков, о мелодии и мелодическом движении, или шире — о мелодике (Б. М. Эйхенбаум), даже о сольфеджировании стиха (Б. В. Томашевский : « ...дать о нем представление

1. Б.Л. Пастернак. « Люди и положения ». **Новый мир**, 1967, №1, стр. 219. Также : Борис Пастернак. **Проза 1915-1958...**, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1961, p. 25.

путем повтора одного и того же слога »[1]) о полифонии. Есть значительная группа терминов, представляющих общее достояние теории музыки и теории поэзии ; к ним относятся : образ, интонация, пауза, эвфония, мотив, тема, темп, метр и ритм, развитие, разработка и т. д. В большинстве случаев эта общность обманчива — слова звучат одинаково, но смысл их существенно различен. Так, « тема » в литературоведении означает предмет, о котором идет речь[2] ; в музыке « тема » — это, по определению Ю. Н. Тюлина, « основная музыкальная мысль, ясно оформленная в мелодическом отношении, выраженная в индивидуализированном музыкальном материале, имеющем ведущее образно-выразительное значение в данном произведении ».[3] Однако по существу связи между поэзией и музыкой глубоки и органичны : пусть термины превратились в омонимы — общность терминологии отражает все же эстетическую связь между двумя искусствами. Недаром поэты часто использовали музыкальные термины для названия (и только ли для названия ?) своих лирических сочинений. Так, у Н. Огарева : **Nocturno** (1841) ; **Море.** *Симфония* — с подзаголовками **Introductio. Adagio** (1857) ; **Scherzo** (1857) и т. д. Или у А. Жемчужникова : **Прелюдии к Прощальным песням** (1891). **Скерцо** на гражданские мотивы (1895) и т. д. Или у Ин. Анненского : **Фортепианные сонеты** — первый и второй (до 1904), прелюдии **Nocturno** (1890), **Кэк-уок на цимбалах** (1904), **Decrescendo** (до 1909). Намеренно привожу как бы случайные примеры — читатель без труда умножит их число.

Внимательнее других связью поэзии с музыкой занимался Б. М. Эйхенбаум в книге **Мелодика русского лирического стиха**, первый очерк которой относится к 1918, а окончательная редакция — к 1921 году. « Термин *мелодика*, — писал Б. М. Эйхенбаум, — вызывает ассоциацию с музыкой. Но если употреблять его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу ».[4] Далее Эйхенбаум указывал на такие эпохи в истории литературы, когда « музыкальный синкретизм чувств становится идеалом для поэзии » : речь идет о немецких романтиках (Тик, Захариас Вернер, Новалис), русских романтиках (Жуковский, Козлов,

1. Б. В. Томашевский. **Теория литератуты.** М.-Л., 1927, стр. 89.

2. « Тема (о чем говорить) является единством значений отдельных элементов произведений ». Б. В. Томашевский, цит. соч., стр. 131.

3. Ю. Н. Тюлин. **Строение музыкальной речи.** М., « Музыка », 1969, стр. 9. Мы приводим здесь это определение, чтобы в дальнейшем опираться на него при использовании термина *тема.*

4. Б. М. Эйхенбаум. **Мелодика русского лирического стиха.** ОПОЯЗ, Петербург, 1922, стр. 20.

В. Одоевский, Гоголь, Тютчев, Фет) и символистах (Вяч. Иванов, Блок, А. Белый) ; он цитировал слова З. Вернера, представлявшие собой романтическую программу в оценке музыки : « Музыка потому выше других искусств, что в ней ничего не понять — она, так сказать, ставит нас в непосредственные отношения к мировой жизни (Universum) ; сущность нового искусства можно бы определить так : оно стремится облагородить поэзию до высоты музыки ». Позднее — в течение XIX и XX веков — эта мысль З. Вернера многократно варьировалась на разные лады.

Словарь, связанный с музыкой, используется для обозначения поэтического творчества и поэтического искусства испокон веков — начиная с далекой древности, античной и доантичной. Прежде такая лексика ничуть и не была метафорической — в прошлом поэт равен певцу : это относится и ко временам гомеровским, и, скажем, к XII веку, когда провансальские трубадуры сочиняли альбы, пасторали, сирвенты, плачи и баллады, одновременно создавая к каждой из этих песен мелодию.[1] В пушкинских **Сценах из рыцарских времен** (1835) миннезингер Франц, стоя в замке перед рыцарями и дамами, не читает им стихи своего сочинения, — он поет их : « Голос мой не задрожит, и язык не отнялся », — говорит Франц, собираясь исполнить печальную канцону о любви рыцаря к Богоматери — **Жил на свете рыцарь бедный...**

Позднее стихи, как известно, отделились от непременной мелодии, лишь изредка возвращаясь к традиции песенного звучания — такова практика шансонье, из которых самым прославленным во Франции был Беранже. Однако метафорические обороты, связывавшие поэзию с пением, остались — они оказались частью так называемой « поэтической фразеологии ». В языке классицизма обозначения *певец, петь* — ходовые, они характерны и для молодого Пушкина, который, обращаясь к Батюшкову, спрашивает (1814) :

Почто на арфе златострунной
Умолкнул, радости певец ?

или в стихотворении **К Дельвигу** (1817) так варьирует эти понятия :

1. Позднее поэзия и музыка начали расходиться : « Устранение музыкальной трактовки формы... было совершенно в порядке вещей : поэзия XIV и XV веков предназначалась прежде всего для чтения. Но от баллады привыкли все же требовать чего-то большего : музыкальности в широком смысле этого слова, особой лирической мягкости, певучести ». В. Ф. Шишмарев. **Лирика и лирики средневековья.** СПб., 1911, стр. 18.

О милый друг, и мне богини песнопенья
Еще в младенческую грудь
Влияли искру вдохновенья
И тайный указали путь :
Я лирных звуков наслажденья
Младенцем чувствовать умел,
И лира стала мой удел.

Песнопенье, лирные звуки, лира — постоянные иносказания для поэтического искусства. Позднее Пушкин будет иначе относиться к этому условно-музыкальному набору трафаретной образности. А. Д. Григорьева отмечает по поводу **Евгения Онегина** : « Слова *песни, петь* в применении к произведениям словесного искусства и процессу творчества в романе для Пушкина — архаические поэтизмы, чересчур связанные со старой поэтической системой, чтобы быть допущенными в нейтральный поэтический текст. Поэтому, предпочитая обозначить процесс творчества нейтральным глаголом *писать*, он обращается к глаголу *петь* и существительному *пенье* с определенным заданием — воссоздать чужую речь, чужое представление о 'естественной' форме поэтического выражения или иронически эту форму воспроизвести ».[1] Так, о Ленском говорится :

Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства...
. . . . (II, 9)

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна...
Он пел разлуку и печаль,
И **нечто,** *и* **туманну даль...**
Он пел те дальные страны...
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет.

(II, 10)

У молодого Пушкина « музыкальные слова » условны : они входят в стандартные перифразы. Позднее Пушкин будет нередко использовать их иначе — в прямом и реальном смысле. В стихотворении **Не дай мне Бог сойти с ума** (1832) читаем : *Я пел бы в пламенном бреду* — и нам ясно, что *пел бы* здесь вовсе не значит — « писал бы стихи ».

Песня и стихотворение разошлись — это вполне закономерно. Б. М. Эйхенбаум убедительно показал, что сходились они лишь в

1. **Поэтическая фразеология Пушкина.** М., « Наука », 1969, стр. 145.

строго определенные периоды литературной эволюции. Он подверг обстоятельному анализу « напевную лирику », в которой, как он и априорно предполагал, « строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера ».[1] В книге Эйхенбаума устанавливаются две формы напевной лирики — песенная и романсная ; в первой преобладает куплетная повторяемость (по словарю Г. Римана — « ...две темы, расположенные в таком порядке : I, II, I »), во второй обнаруживается более сложный тип повторяемости (« ...на основе непрерывно развивающегося одного мелодического движения, которое, достигнув апогея, переходит, без всякой репризы, в каданс, или самый апогей делается кадансом »).

Впрочем, нельзя здесь не напомнить о давней и все же сохранившей до сих пор актуальность полемике, которую вел в свое время В. М. Жирмунский с Б. М. Эйхенбаумом и которая имеет прямое отношение к рассматриваемому наши предмету. В. М. Жирмунский со всей энергией подчеркивал свое несогласие с автором **Мелодики стиха** в том отношении, что последний рассматривал элементы мелодики независимо от смысловой структуры стихотворения. Так, « между порядком слов и движением мелодии далеко не во всех случаях существует тот однозначный *мелодико-синтаксический параллелизм*, на который, по-видимому, бессознательно опирается автор в своем учете явлений синтаксической композиции, как мелодических фигур ».[2] И ниже : « Вообще я не думаю, чтобы те или иные внешние приемы мелодической фразировки, т. е. различные формы чередования интонации в связи с синтаксическим построением, могли иметь существенное значение для развития напевного стиля. Я представляю себе возможность существования двух стихотворений, совершенно одинаково построенных в ритмическом и синтаксическом отношениях, с вполне тождественным расположением повторений и т. д., из которых одно будет звучать напевно, а другое риторически или разговорно, в зависимости от смысла и от общей эмоциональной окраски. Синтаксическая интонация в том и в другом случае будет тем нейтральным фоном, который получает различную окраску в зависимости от смысла стихов ».[3] Это положение в высшей степени важно для понимания пределов аналогии между поэзией и музыкой : поэзия — искусство слова, а слово отягчено значением и стилистической экспрессией, от которых никому отвлечься не удавалось, — даже таким поэтам,

1. Б. Эйхенбаум, цит. соч., стр. 346-347.

2. В. Жирмунский. **Мелодика стиха** (1922). В кн. : **Вопросы теории литературы**. Л., « Academia », 1928, стр. 133.

3. Там же, стр. 141.

которые, как Фет или Бальмонт, видели в музыке идеальное искусство, недостижимую, но вожделенную цель поэзии. В другой работе В. М. Жирмунский формулировал эту общую идею с еще большей определенностью и отчетливостью. Споря с некоторыми увлечениями адептов « формального метода », он писал : « В поэзии как в искусстве предметном, тематическом, нет чистого музыкального ритма и мелодии. Скользящие тона гласных с неопределенными интервалами и негармоничные шумы согласных являются неподходящим материалом для строго формальной музыкальной композиции, а неопределенная длительность слогов и неравная сила ударений препятствуют безусловному осуществлению ритмического принципа. Словесный материал не подчиняется формальному композиционному закону (ср. т. н. « отступления » от метра, существующие во всех языках), — потому что слово не создано специально для целей искусства, как организованный всецело по художественному принципу абстрактный материал тонов, которыми пользуется музыка : слово прежде всего служит практическому заданию общения между людьми... Композиция поэтического произведения определяется в значительной степени вещественным, предметным, смысловым единством. Даже в области ритма мы наблюдаем эту смысловую композицию : несовершенный в акустическом отношении стихотворный ритм есть в то же самое время смысловое единство... Итак, для искусств тематических, как живопись, скульптура, поэзия, сравнение с беспредметными искусствами (музыкой, орнаментом) возможно лишь в тех пределах, в которых не выступают специфические особенности обеих групп, обусловленные присутствием или отсутствием тематического элемента ».[1]

Позиция В. М. Жирмунского важна для всякого, кто изучает соотношения поэзии и музыки. И все же в поэзии композиционные факторы становятся элементами содержания — это сближает

1. В. М. Жирмунский. **К вопросу о « формальном методе »**. В кн. **Вопросы теории литературы**. 1928, стр. 168-169.

К позиции В. М. Жирмунского приближается точка зрения, высказанная через полстолетия В. Вейдле (впрочем, вполне оригинальная) : « Музыка и музыка стиха... две вещи разные. Музыка поэтической речи не знает чистых тонов и точных интервалов между ними. Ее материал не тона, а шорохи и звоны, одобренные языком, входящие в его систему и служащие нам для обычной нашей речи, а также внесистемные интонации и ритмические фигуры, подчиненные, в стихах, другой системе, метру... Его [ритма] осознанное наличие, его организованность поэзию с музыкой в первую очередь и роднит, как и наличие неразрывно связанных с ним интонаций порождаемых мелодий, а во вторую очередь и внеязыковая (не условная, а 'натуральная') осмысленность некоторых звучаний, которые могут осмысляться, при нейтральности звука, одной своей повторностью. » В. Вейдле, **Батюшков и Мандельштам** (*Певучие ямбы*). **Новый журнал**, 1974, № 117, стр. 103.

ее с музыкой в большей степени, чем полагает В. М. Жирмунский. И, к тому же, параллель между обоими искусствами захватывает не только строение речи — поэтической с одной стороны, музыкальной с другой, — но и строение произведения как динамического целого. Об этом — ниже. Все же будем помнить, что, как бы ни сближались стихи и музыка, как бы настойчиво Верлен ни восклицал : « De la musique avant toute chose ! » (музыка прежде всего !), уйти от предметного смысла слова как специфического материала литературы поэту не дано. Стремление к такому уходу — неизменное свидетельство эстетического кризиса ; оно никогда не приводило к созданию высоких поэтических ценностей — характерен опыт Бальмонта и некоторые « чрезмерности » Андрея Белого. В такой же мере отделение звука от смысла ведет к неудаче и исследователя.

Книга Б. М. Эйхенбаума во многом оказалась новаторской — она была первой постановкой важной проблемы, давшей толчок исследовательской мысли в новом направлении. Б. М. Эйхенбаум рассматривал мелодический строй « напевной лирики » Жуковского, Пушкина, Тютчева, Лермонтова и Фета. Он выполнил свой замысел с такой убедительностью и таким исследовательским талантом, что остается — учитывая высказанные В. М. Жирмунским возражения — лишь сослаться на его книгу и ее выводы. Нам, однако, представляется, что связи поэзии с музыкой выходят далеко за пределы одной только напевной лирики. Зачастую даже такие словесные произведения, которые кажутся очень далекими от музыки, построены на основе принципов и законов музыкальной композиции — их элементы вступают, если перефразировать того же Эйхенбаума, в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкального характера. Нижеследующее и посвящено попытке доказательства этой мысли. Напомним, что в примечании к своей книге Б. М. Эйхенбаум писал : « Дальнейшее изучение мелодики стиха, несомненно, должно привести к аналогиям с формами музыкальной композиции (намеченным мной уже в этой работе) и к новому выяснению вопроса о границах поэзии и музыки... »[1]

Теоретики музыкальной формы, как сказано, различают две ее области : строение музыкальной речи и строение произведения в целом. Об этих двух областях у нас и пойдет речь, причем нас в особенности будет интересовать второй аспект формы.

1. Б. М. Эйхенбаум, цит. соч., стр. 197.

Стих и песня

Пушкин — в нашем изложении — представительствовал за русский классицизм ; цитаты из него играли лишь роль иллюстраций. Ведь уже и до Пушкина опустошенные, безо́бразные перифразы опровергались некоторыми поэтами, среди которых назовем прежде всего Г. Р. Державина.

Разумеется, есть и у Державина традиционно-классицистическое употребление музыкальной лексики. Однако важнее тяга Державина к ее реальному осмыслению. В этом отношении интересна ранняя, относящаяся к 1781 году поэма-кантата **Любителю художеств**, посвященная графу А. С. Строганову и исполнявшаяся с музыкой Д. С. Бортнянского в доме Строганова, прославленного собирателя живописи и скульптуры. Написанная по образцу французских мифологических кантат XVIII века (Ж.-Б. Руссо), она начинается речитативным обращением к Эрато, музе любовной поэзии :

Сойди, любезная Эрата !
С горы зеленой, двухолмистой,
В одежде белой, серебристой.
Украшенна венцом и поясом из злата,
С твоею арфой сладкогласной ! —
Сойди, утех собор,
И брось нам нежностpастный
С улыбкою твой взор ;
И царствуй вечно в доме сем
На берегах Невы прекрасных !
Любителю наук изящных
Мы песнь с тобою воспоем.

Обращение к музе в начале поэмы традиционно — оно восходит еще к Гомеру ; столь же традиционны и все аксессуары : арфа сладкогласная, Парнас (*двухолмистый*), песнь. Однако условность систематически разрушается : и точным описанием одежды богини (*белой, серебристой*), и упоминанием примет ее внешности (*нежностpастный, с улыбкою... взор*). *Песнь, воспоем* кажется несомненной данью опустошенной условности, но ведь и это отнюдь не так, — тотчас вслед за вступлением идет в самом деле « песнь », исполняемая, видимо, хором :

Небеса, внемлите
Чистый сердца жар,
И с высот пошлите
Песен сладкий дар.

О ! мольба прилежна,
Как роса, взнесись :
К нам ты, Муза нежна,
Как Зефир, спустись !

Разностопный ямб речитатива сменился песенным трехстопным хореем, в котором повторено то, что уже сказано во вступлении, но иначе — в соответствии с законами песни. Затем — продолжение речитатива :

Как легкая серна
Из дола в дол, с холма на холм
Перебегает ;
Как белый голубок она
То вверх, то вниз, под облачком
Перелетает ;
С небесных светлых гор дорогу голубую
Ко мне в минуту перешла,
И арфу золотую
С собою принесла ;
Резвилась вкруг меня, ласкалася, смотрела
И, будто ветерочек, села
На лоне у меня.
Тут вдруг, веселый вид на важный пременя,
Небесным жаром воспылала,
На арфе заиграла.

Речитатив отделен от песенных куплетов тем, что он дан разностопным стихом — от двух- до шестистопного ямба с окончаниями то мужскими, то женскими, то дактилическими. Чередование разнометричных стихов закономерности не подчиняется — эти пассажи воспринимаются как декламация рядом с хоровыми партиями, для которых характерна повышенная ритмичность, усиленная параллелизмами и повторами, порой настолько интенсивными, что они воспринимаются как рефрены. После приведенного речитативного эпизода следует строфа четырехстопного ямба, — уже песенная, но еще продолжающая описание, начатое в форме разностопника :

Ее белорумяны персты
По звучным бегают струнам ;
Взгляд черноогненный, отверстый,
Как молния вослед громам,
Блистает, жжет и поражает
Всю внутренность души моей ;
Томит, мертвит и оживляет
Меня приятностью своей.

Видимо, эту строфу исполняет одна часть хора — может быть, мужские голоса. Вслед за ней меняется размер, — ямб уступает место хорею. Идут четыре шестистишия, имеющие окончания рефренного типа ; может быть, их исполняли голоса женские :

Боги взор свой отвращают
От не любящего Муз,
Фурии ему влагают
В сердце черство грубый вкус,
Жажду злата и сребра, —
Враг он общего добра !

Ни слеза вдовиц не тронет,
Ни сирот несчастных стон ;
Пусть в крови вселенна тонет,
Был бы счастлив только он ;
Больще б собрал серебра, —
Враг он общего добра !

Напротив того взирают
Боги на любимца Муз,
Сердце нежное влагают
И изящный нежный вкус ;
Всем душа его щедра, —
Друг он общего добра !

Отирает токи слезны,
Унимает скорбный стон ;
Сиротам отец любезный,
Покровитель Музам он ;
Всем душа его щедра, —
Друг он общего добра.

Композиционный параллелизм здесь пределен : формально строфы 1 и 3, 2 и 4 совпадают до деталей и, в то же время, семантически они друг другу противоположны. В строфах 1 и 3 повторяются не только рифмы, но и часть рифмующих слов :

Боги взор свой отвращают	*Напротив того взирают*
От нелюбящего Муз,	*Боги на любимца Муз,*
Фурии ему влагают	*Сердце нежное влагают*
В сердце черство грубый вкус,	*И изящный нежный вкус.*
Жажду злата и сребра.	*Всем душа его щедра.*

Последний стих — формула, повторенная по два раза в строфах 1 и 2, 3 и 4 :

Враг он общего добра.	*Друг он общего добра.*

Державин всеми доступными средствами усиливает песенные черты своих хоровых строф. Дальнейшие песенные партии варьируются. Это и торжественный гимн (предваренный речитативом, который оканчивается стихом : *Я слышу, сонм небесных дев поет...*), данный снова в ритме четырехстопного ямба, но с иной структурой строфы (**A b A b C C d d E f E f**), и хор, носящий итоговый для кантаты характер, — хор, в котором чередуются строки двухстопного дактиля и двухстопного амфибрахия :

Черные мраки, *Злые призраки*	дактиль
Ужасных страстей ! *Бегите из града,* *Сокройтесь в дно ада* *От наших вы дней !*	амфибрахий
Света перуны, *Лирные струны,*	дактиль
Минервин эгид !	амфибрахий
Сыпьте в злость стрелы, *Брань за пределы*	дактиль
От нас да бежит !	амфибрахий

В строфах этого типа музыкально-ритмическое начало преобладает над смысловым. Поэт и не рассчитывает на безусловное понимание слушателем таких строк, как *Света перуны, Лирные струны, Минервин эгид...* и т. д. — они осмысляются как элементы ритмического движения, общей словесно-музыкальной композиции. Кантата завершается плясовым куплетом, где и ритм, и звукопись воспроизводят танец, который, видимо, сопровождал здесь пение :

Радостно, весело в день сей
Вместе сбирайтеся, други !
Бросьте свои недосуги,
Скачите, пляшите смелей...

(неожиданный перебой — от дактиля к амфибрахию — ритмически воспроизводит смысл глаголов *Скачите, пляшите...* ; далее — возвращение к дактилю, то есть снова ритмический перебой :)

Бейте в ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Чорны глаза поводите,
Станом вы всем говорите ;
Фертиком руки вы в боки,
Делайте легкие скоки ;

Чобот о чобот стучите,
С наступью смелой свищите,
Молвьте, спасибо, душею
Мужу тому, что снисходит
Лаской, любовью своею,
Всем нам веселье находит.
Здравствуй же, Муз днесь любитель !
Здравствуй, их всех покровитель !

Не станем относить за счет державинской архаичности логическую неясность таких строк, как *Бейте в ладоши руками* (!), или *С наступью смелой свищите*, или *Молвьте, спасибо, душею...* — для Державина плясовой ритм важней, чем смысл, как и звуковое изображение действия существеннее для него, чем стилистическая организованность речи в таких строках, как *Фертиком руки вы в боки, / Делайте легкие скоки, / Чобот о чобот стучите...* Музыкальное, песенное, плясовое начало берет здесь верх над смысловым. Композиция, ритм и смена ритмов, звукопись-звукоподражание, своеобразная словесно-песенная мелодия оказываются на первом плане.

Любителю художеств — одно из ранних произведений Державина, не оставшееся, однако, исключением. Более четверти века спустя он создал другую кантату — **Персей и Андромеда** (1807), посвященную мнимой победе над Наполеоном под Прейсиш-Эйлау. Структура этой кантаты такая же : повествовательные ямбические разностопники речитативов перемежаются с вокальными и хоровыми партиями. После первого вступления — « ария » Андромеды (аллегория Европы), написанная короткими строками трехстопного ямба :

Ах, кто спасет несчастну ?
Кто гибель отвратит ?
Прогонит смерть ужасну,
Которая грозит ?

Следует по-державински гиперболическое, насыщенное напряженнейшими метафорами описание смертоносного дракона (аллегория Наполеона), чрезвычайно затрудненное во всех отношениях, — и синтаксическом, и просто звуковом (произносительном) ; это описание подчеркнуто антипесенное, оно намеренно усложненно даже для декламации. Единая грандиозная фраза — синтаксический и фонетический образ чудовища. Ей предшествует пейзаж :

На скачущи вокруг седые, шумны волны
Змеями молнии летя из темных туч,
Жгут воздух, пламенем горюч,
И рдяным заревом понт синий обагряют.

Далее – « фраза-дракон », описывающая дракона :

За громом громы ударяют,
Отсвечивая в тьме бездонну ада дверь,
Из коей дивий вол, иль преисподний зверь
Стальночешуйчатый, крылатый,
Серпокохтистый, двурогатый,
С наполненным зубов ножей разверстым ртом,
Стоящим на хребте щетинным тростником,
С горящими, как угль, кровавыми глазами,
От коих по водам огнь стелется струями,
Между раздавшихся воспе́ненных валов,
Как остров между стен, меж синих льда бугров
Восстал, плывет, на брег заносит лапы мшисты,
Колеблет холм кремнистый
Прикосновением одним.
Прочь ропщущи бегут гнетомы волны им.

За более чем сто лет Державин здесь предвосхищает поэтику Маяковского. Это относится прежде всего к синтаксису ; фраза о драконе построена так : подлежащее *дивий вол*, дублированное синонимом *преисподний зверь*, отделено от группы сказуемых *восстал, плывет,... заносит лапы..., колеблет холм...* восемью стихами, содержащими четыре односложных (*стальночешуйчатый* и т. д.) и несколько развернутых предложных определений, несколько причастных оборотов и придаточных предложений. С Маяковским Державина роднит и пристрастие к сложным словам-неологизмам (*стальночешуйчатый, серпокохтистый, двурогатый*), к субстантивным метафорическим конструкциям, затрудненным восходящими к Ломоносову невероятными инверсиями :

С наполненным зубов ножей разверстым ртом

(« С разверстым ртом, наполненным... ножей зубов » – ср. у Маяковского в **Про это** : *Ежью кожи, гнева брови сборами...*) или :

...меж синих льда бугров

(« меж синих бугров льда »).[1]

1. Аналогии с инверсиями Маяковского у Державина идут еще гораздо дальше. В **Любителе художеств** : *Лазурны тучи краезлаты, Блистающи рубином сквозь...* – ср. у Маяковского : *До гроба добраться чтоб.*

Весь этот пассаж, как сказано, принципиально антипесенный, антимузыкальный (как и огромное большинство произведений Маяковского). Но он сменяется сентиментально-элегическим романсом, особенно выразительным по контрасту с предшествующим :

Печальная страна
Вокруг молчит,
Из облаков луна
Чуть-чуть глядит ;
Чуть дышат ветерки,
Чуть слышен стон
Царевниной тоски
Сквозь смертный сон ;
Никто ей не дерзает
Защитой быть ;
Чудовище зияет,
Идет сглотить.

Построение этого текста во всем противоположно описанию дракона. Там была намеренная ритмическая хаотичность, здесь — регулярное чередование ямбических трех- и двухстопников, причем четыре строки звучат замедленно, с паузой посредине : *Вокруг // молчит, Чуть-чуть // глядит...* Там было непроницаемое нагромождение синтаксиса, здесь — прозрачная симметрия предложений, сменяющих друг друга по формуле : 2 + 2 + 4 + 2 + 2. Весьма упорядочена каталектика ; мужские и женские окончания располагаются в следующем ряду : **м м м м м м м м ж м ж м.**

Снова речитативный кусок — появляется Персей, нападающий на Змея. В песенном пассаже так дается описание боя :

Частая сеча меча
Сильна, могуща плеча,
Стали о плиты стуча,
Ночью блеща как свеча,
Эхо за эхами мча,
Гулы сугубят, звуча.

Звуковая картина боя затмевает предметное описание : логически данную фразу осмыслить нелегко ; в сущности она строится так : 1) « сеча плеча сильна », 2) « стали сугубят гулы ». Отдельные ее элементы неясны ; странным кажется сравнение, первый член которого в множественном числе, второй — в единственном : « стали — как свеча », лишним — последнее деепричастие (*звуча*). Однако в целом этот хор эмоционально воспринимается именно

как динамическая звуковая картина, в основе которой звуки ч и щ (*сеча меча, могуща плеча, блеща как свеча*), передающие звон оружия. Кантата о Персее и Андромеде завершается гимном-апофеозом, из которого приведем лишь последнюю строфу, — точнее, куплет :

Жизнь тех прославим полезну,
Кто суть отчизны щитом :
Слава монарху любезну !
Слава тебе, Бенингсон !
Знайте, языки, страшна колосса :
С нами Бог, с нами : чтите все Росса !

Заключительные два стиха — рефрен, повторяющийся четыре раза.

В каждой из рассмотренных кантат Державин многообразными ритмическими, звукописными, композиционно-синтаксическими средствами воспроизводит различные песенные структуры (жанры), объединяя их в едином произведении и связывая друг с другом речитативными пассажами, которые в то же время им противопоставлены, почти как если бы это были прозаические тексты, связывающие отдельные разножанровые стихотворения. Державин широко пользуется техникой хорового и сольного пения, перемежая его с декламацией и разрабатывая звукоподражательные возможности слова.

Вслед за Державиным, — может быть, и независимо от него, а под прямым влиянием Ж.-Б. Руссо,[1] — юный Пушкин сочинил стихотворение **Леда** (1814) с жанровым подзаголовком *Кантата*, где три речитативных куска (разностопный ямб) чередуются с тремя « романсами », в каждом из которых по 12 стихов ; первый и третий состоят из куплетов четырехстопного хорея, второй написан двухстопным дактилем. Эффект кантаты, как у Державина (но с меньшей резкостью), в противоположении речитатива, играющего роль прозы, и куплетов, ритмичность которых усилена повторениями, параллелизмами, фонетически сходными рифмами. Приведу лишь конец стихотворения ; последний речитатив :

Опомнясь наконец, красавица младая
Открыла тихий взор, в томлениях вздыхая,
И что же увидела ? — На ложе из цветов
Она покоится в объятиях Зевеса ;

1. Так полагает Б. В. Томашевский. См. примеч. в кн. : А. С. Пушкин. **Стихотворения**, т. 2, Л., 1955 (« Библиотека поэта », большая серия), стр. 586.

Меж ними юная любовь, —
И пала таинства прелестная завеса.

и вслед за ним, заключающий кантату « романс » :

Сим примером научитесь,
Розы, девы красоты ;
Летним вечером страшитесь
В темной рощице воды :

В темной рощице таится
Часто пламенный Эрот ;
С хладной струйкою катится,
Стрелы прячет в пене вод.

Сим примером научитесь,
Розы, девы красоты ;
Летним вечером страшитесь
В темной рощице воды.

В речитативном куске в основном лишь один ритмический фактор : чередование слогов по ямбической схеме, с преобладанием цезурованного шестистопника, который прерывается стихом четырехстопного ямба ; нет даже регулярного чередования рифм (ср. : **A A b C b C**), а движение стиховых строк нарушено переносом (*...И что же увидела ?...*). В « романсе » ритмических факторов много : 1) регулярный четырехстопный хорей с постоянным чередованием окончаний по формуле **A b A b**; 2) Синтаксическая упорядоченность — каждая фраза равна двум стихам, т. е. содержит 15 слогов : перед нами шесть предложений по пятнадцать слогов каждое ; 3) первый куплет повторяется дважды — как начало и как конец ; 4) сочетание *в темной рощице* завершает первый куплет, открывает второй и завершает третий, связывая романс воедино ; 5) рифменные окончания всех трех куплетов сходны между собой (*научитесь — страшитесь — таится — катится — научитесь — страшитесь ; красоты — воды — Эрот — вод — красоты — воды*) ; и т. д. Эти части кантаты контрастны относительно друг друга : в первой ритмичность минимальна, во второй — максимальна. На этом-то столкновении противоположных начал и основана поэтика кантаты, использующей контраст между говореньем и пеньем и подчеркивающей средствами стиха в одном случае « прозаичность » речитатива, в другом — ритмическую повторность романсного напева.

Словесный танец

Уже в **Любителе художеств** Державин создавал « словесную пляску ». Он и в дальнейшем нередко прибегал к ритмическому и звуковому воспроизведению танца. Таково стихотворение **Русские девушки** (1799), в котором, по оценке Г. А. Гуковского, создан « обаятельный образ народной пляски ».[1] Оно построено как обращение к Анакреону, которого поэт убеждает в превосходстве русских крестьянок, плящущих « бычка », над гречанками :

Зрел ли ты, Певец Тиисский !
Как в лугу весной бычка
Пляшут девушки российски
Под свирелью пастушка ?
Как, склонясь главами, ходят,
Башмаками в лад стучат,
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят ?...

Характер танца « Бычок » определен неожиданностью озорного переноса *бычка / Пляшут...*, контрастом торжественного, содержащего деепричастное замедление стиха *Как, склонясь главами, ходят* — со стихом быстрым, в котором четырежды повторен гласный **а** : *Башмаками в лад стучат*, двойным пиррихием в стихе *И плечами говорят.* Совсем другой ритмический и музыкально-интонационный рисунок в стихотворении **Цыганская пляска** (1805) :

Как ночь, — с ланит сверкай зарями,
Как вихорь, — прах плащом сметай,
Как птица, — подлетай крылами,
И в длани с визгом ударяй.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.

Бурная стремительность цыганской пляски воспроизведена с поразительным искусством. Она — и в обрывистых анафорах, началах строк (*Как ночь, Как вихорь, Как птица*), и в повторах рефрена, возвращающегося в шести строках, и в самом рефрене с его нарушающей инерцию ямба ударной анакрузой : *Жги души...*,

1. Г. А. Гуковский. Вступительная статья в кн. : Г. Державин, **Стихотворения**, Л., 1947 (« Библиотека поэта », малая серия), стр. XIV.

и в гиперболических метафорах (*сверкай зарями*), и в повторениях сходных звуков, к тому же напоминающих страстные возгласы пляшущей цыганки : *ай-ай-ай-ай — сверкай, сметай, подлетай, ударяй, бросай* ; и в динамике этих громоздящихся друг на друга глаголов в повелительном наклонении ; и, наконец, в неожиданности сочетаний, несовместимых и потому производящих впечатление стилистического взрыва : *И в длани с визгом ударяй* — церковнославянское *длани* « ударяется » о существительное *визг* ; ср. аналогичный эффект в следующей строфе :

Под лесом нощию сосновым,
При блеске бледныя луны,
Топоча по доскам гробовым,
Буди сон мертвой тишины.

Соединение архаических *нощию, бледныя, гробо́вым* с глаголом *топотать* создает стилистический диссонанс, здесь необходимый для изображения танца дикого, почти дикарского, о котором ниже сказано :

Да вопль твой, эвоа ! ужасный,
Вдали мешаясь с воем псов,
Лиет повсюду гулы страшны,
А сластолюбию — любовь.
Жги души, огнь бросай в сердца
От смуглого лица.

В последней строфе меняется стилистический строй, — поэт противопоставляет цыганскую пляску иному танцу :

Нет, стой, прелестница ! довольно,
Муз скромных больше не страши ;
Но плавно, важно, благородно,
Как русска дева, пропляши.
Жги души, огнь бросай в сердца
И в нежного певца.

Державин теснейше связан с музыкой — с пеньем и танцем. Его ритмы, строфика, звукопись, синтаксис разрабатывались под их прямым влиянием.

Известно, что Державин в юности и сам музицировал — играл на скрипке ; что он, будучи губернатором в Тамбове, способствовал организации концертов ; что он сотрудничал с такими композиторами его времени, как Бортнянский, Козловский, Пашкевич,

Дубянский. Т.Ливанова, изучавшая роль музыки в русской культуре XVIII века, указывает, что, « Не укладываясь в рамки традиций, Державин в то же время по-своему коснулся всего, что вело к связи поэзии и музыки XVIII столетия : нет здесь такой линии, такой тенденции, такого опыта, которые не отразились бы так или иначе в его творчестве, в его замыслах ». И далее : « Никто ... не отводил музыке такого заметного места внутри поэзии, как это сделал Державин, смело и широко включивший музыку в систему своих поэтических образов ».[1] Вслед за Ливановой исследователь поэзии Державина А. В. Западов отмечает, что « в своих стихах поэт ... называет музыкальные инструменты — арфу, лиру, орган, клавесин, свирель, балалайку, волынку и т. д. с их характерным употреблением, показывая себя понимающим дело музыкантом ».[2] В самом деле, Державин словесными средствами воспроизводил звучания разных инструментов. Так, в стихотворении **Арфа** (1798), посвященном П. Бакуниной, искусно игравшей на арфе :

И в летний ль знойный день прохладный ветерок
В легчайшем сне на грудь мою прятно дует ?
Не в злаке ли журчит хрустальный ручеек ?
Иль милая в тени древес меня целует ?

Нет ! арфу слышу я : ее волшебный звук,
На розах дремлющий, согласьем тихострунным,
Как эхо, мне вдали щекочет нежно слух ;
Иль шумом будит вдруг вблизи меня перунным.

Державин не ограничивался весьма частым у него простым подражанием музыкальным ритмам и звучаниям — он умел создавать и специально-поэтические, стилистические подобия музыкальным эффектам. Все же можно сказать, что державинское освоение музыки — лишь ранний этап на долгом пути сближения обоих искусств.

Музыкальная поэзия Державина прежде всего имитационная, динамично-изобразительная. В этом смысле он стоит у начала поэтической культуры. К Державину так или иначе восходят словесные пляски и песни многих поэтов XX века, возродивших и двинувших дальше его открытия — связь несомненна даже и там, где она прямо не прослеживается, где она кажется почти невозможной.

1. Т. Ливанова. **Русская музыкальная культура XVIII века в ее связи с литературой, театром и бытом**, т. 1., М., Музгиз , 1952, стр. 150 и сл.
2. А. В. Западов. **Мастерство Державина.** М., 1958, стр. 128.

Таковы, например, « словесные пляски » Андрея Белого : ограничимся одним характерным примером — из стихотворения **Веселье на Руси** (1906), где, говоря точными и яркими словами Т. Ю. Хмельницкой, « лихая хмельная горечь загубленных судеб проявляется в этом кружении разудалого пьяного пляса с перебоями, словесными коленцами, прихотливыми и неожиданными чередованиями ударений, замедленными и ускоренными темпами коротких и длинных строк ».[1] Вслед за Державиным Белый здесь использует столкновение стилистических планов (у него, например, с одной стороны редкие слова из церковного обихода : *гомилетика, каноника* ; с другой стороны : рифмующее с последним словом « гармоника »), изобразительно-подражательные ритмы (словесное ритмическое подражание переборам гармоники) и т. д. Это именно « словесная пляска », а не стилизация под народную песню.[2]

Трепаком-паком размашисто пошли : —
Трепаком, душа, ходи — валяй — вали :
Трепака да на лугах,
Да на межах, да во лесах —
Да обрабатывай !
По дороге ноги-ноженьки туды-сюды пошли,
Да по дороженьке вали-вали-вали —
Да притопатывай !
Что там думать, что там ждать :
Дунуть — плюнуть — наплевать :
Наплевать да растоптать :
Веселиться, пить да жрать.
Гомилетика, каноника —
Раздувай — дува — дувай, моя гармоника !...

Впрочем — и это отметить особенно важно — слово у Белого здесь не обессмысливается, превращаясь в чистый звук (как нередко у К. Бальмонта) ; оно сохраняет семантическую определенность, которая то ослабевает, то снова берет верх над звучанием. В приведенной части стихотворения звук и ритм важнее смысла, но дальше, в концовке, стиль и смысл постепенно, если не оттесняют звук, то, во всяком случае, становятся рядом с ним :

1. Т. Ю. Хмельницкая. **Поэзия Андрея Белого.** В кн. : **Андрей Белый. Стихотворения и поэмы.** М.-Л., 1966, стр. 31.

2. См. статью А. П. Авраменко. Сборники **Золото и лазури** и **Пепел** Андрея Белого. Журн. **Филологические науки**, 1969, № 5, стр. 25.

Дьякон пляшет —
— Дьякон, дьякон —
Рясой машет —
— Дьякон, дьякон —
Что такое, дьякон, смерть ?
— « Что такое ? То и это :
Носом — в лужу, пяткой — в твердь...»
. . . .
Раскидалась в ветре, — пляшет —
Полевая жердь :

Веткой хлюпающей машет
Прямо в твердь.

Бирюзовою волною
Нежит твердь.

Над страной моей родною
Встала Смерть.

Веселый перепляс, озорные коленца, переборы гармоники приобретают трагическое звучание в неожиданном вопросе : *Что такое, дьякон, смерть ?* Слово *смерть* становится и центральным звуковым комплексом, и смысловым средоточием концовки : оно определяет рифменные окончания шести двустиший (*смерть — твердь — жердь — твердь — твердь — Смерть*), оно как бы и цель, к которой устремлено стихотворение, все его плясовые ритмы и лихие переборы.

Сочетание музыкальных возможностей стиховых ритмов и звучаний с полновесной семантикой слов, которая то ослабевает, то возрастает в динамическом единстве вещи, проследим в стихотворении Николая Тихонова, примыкающем к державинской традиции « словесного танца ». Оно написано в 1926 году и озаглавлено **Финский праздник** :

Медной рябиной осыпан гравий,
Праздничный люд шуршит, разодет.
Солнце — вверху, внизу — Хэпо-Ярви,
Может быть Хэпо, а может и нет.

Пепельный финн в потертой кепке,
Древнебородый, и тот посвежел,
Место расчищено — ноги крепки,
Все приготовлены рты уже.

Медленной песни заныла нота,
Странствуя гнется, странно темна,
Гнется и тянется без поворота...

Из неподвижных рядов — короткой
Походкой выходят он и она.

Желтее желтка ее платок,
Синьки синее его жилет,
Четыре каблука черных сапог
Тупо стучат : туле-н ! туле-т !

Он пояс цветной рукой обводит,
Угрюмо и молча, шагом одним
Обходят площадку, вновь обходят
И снова в обход идут они.

Стучат без улыбки на месте потом,
Странствует песня, гнетет и гнетет —
И дымнобородый с пепельным ртом
Сквозь желтые зубы нить ведет.

Упрямо и медленно ноги идут,
А звук на губах все один, один —
Как будто полки пауков прядут
Струну ледянее льдин...

Но вертятся вдруг каблуки. Жесток
Их стук тупой : туле-н ! туле-т !
И желтой пеной горит платок,
И синим огнем пылит жилет.

Рябины ветви, как рога,
Летят на них — и сразу
В глазах косых — Алтай, снега,
Змеиные искры Азии.

Рябины красные рога
Их тусклый танец сторожит —
Желтым огнем полыхает тайга,
Синей пылью пылят ножи.

Проходит тысяча темных лет,
И медленно снова : туле-н ! туле-т !

Обходят опять неизменно и кротко,
Обходят площадку... Черной чечеткой
Оборвана песни нить...
Танцоры буксуют. Походкой короткой
Идут под рябину они.

С достоинством он на скамейку садится,
С цветного пояса руку берет,
Угрюмо и жестко целует девицу...
И праздник над ними шуршит и толпится,
А пепельный финн вытирает пот.

Тихонов создал словесно-ритмическое подобие финского танца, раскрыв его многосторонне : он рассказывает мелодию и характер ее исполнения, жесты и движения танцующей пары, одежду обоих и вообще их внешность, — он, наконец, передает эмоциональное переживание, вызываемое в зрителе этим своеобразным пластическим искусством. Одним из главных повествовательно-изобразительных средств здесь служит ритм. Стихотворение написано преимущественно дольником, на основе четырехстопного дактиля, в котором то тут, то там возникают паузы — вследствие пропуска одного или двух неударных слогов. Ритмическое решение придает речи отрывистость, — слова или группы слов в потоке фразы не сливаются, они окружены паузами и произносятся отдельно :

Солнце — вверху, внизу — Хэпо-Ярви...

Впрочем, дактиль, если он регулярный, и если словоразделы не совпадают с окончаниями стоп, дает возможность и слитного произношения — там, где это диктуется внутренней необходимостью сюжета. Например, когда нужно изобразить тягуче-медлительный, однообразный мотив песни, под которую исполняется танец :

Гнется и тянется без поворота...

Внутри текста возникает противоречие между слитностью, непрерывностью речи и резкой ее обрывистостью, — так в стихе выражается противоречие между заунывной песнью и мерным постукиванием каблуков в финском народном танце. После приведенной строки, передающей характер песни, следует :

Из неподвижных рядов — короткой
Походкой выходят он и она,

где первые три слова *Из неподвижных рядов* произносятся слитно, а затем начинается дробление на отдельные слова, предрешенное впечатляющей паузой на переносе : *...короткой // походкой / выходят / он / и она //.* А дальше возникает своеобразное словесное стаккато, в котором слышится уже начавшийся танец :

Желтее / желтка / ее / платок,
Синьки / синее / его / жилет,
Четыре / каблука / черных / сапог
Тупо / стучат : / туле-н ! / туле-т !

Здесь обрывистость речи еще усилена сплошными мужскими окончаниями, внезапно сменившими спокойное чередование мужских и женских. Следующие затем словесные и ритмические повторы изображают дальнейшее развитие танца :

Обходят площадку, / вновь обходят
И снова в обход / идут / они.

Затем две строфы со сплошными мужскими рифмами и подчеркнутой слитностью (легато), вызванной повторами слов — *Странствует песня, гнетет и гнетет..., А звук на губах все один, один* — и повторами звуков : *Как будто полки пауков прядут // Струну / ледянее льдин.* Это однообразие обрывается : на смену легато приходит обрывистое стаккато, поддержанное еще и звукоподражательными окончаниями слов — *ук — ок — ук — ок* (*вдруг — жесток — стук — платок*) :

Но вертятся / вдруг / каблуки / Жесток
Их стук / тупой : / туле-н ! / туле-т !
И желкой / пеной / горит / платок,
И синим / огнем / пылит / жилет.

Ритм и характер танца резко меняются — этому отвечает внезапная смена дактилического дольника ямбом : *Рябины ветви, как рога, / Летят на них — и сразу...*, а также крутое изменение образности : деловито-точная речь уступает место логически невнятным нагромождениям словосочетаний, вносящих в текст фантастичность, вихрь иррациональных чувств :

Рябины красные рога
Их тусклый танец сторожит —
Желтым огнем полыхает тайга,
Синей / пылью / пылят / ножи.

Фантастика субъективного восприятия кончается на стихе, открывающем следующую строфу : *Проходит тысяча темных лет...*, после чего следует концовка стихотворения, возвращающая к объективно-описательному и повествующему началу : *...И медленно снова : туле-н ! туле-т !* Танец кончается, рассказан заключительный эпизод : повторяется обход, повторяется сочетание *короткой походкой* ; предпоследний стих — *И праздник над ними шуршит и толпится* — перекликается со вторым от начала : *Праздничный люд шуршит, разодет*, последний же стих — *А пепельный финн вытирает пот* является репризой стиха, начинающего вторую строфу — *Пепельный финн в потертой кепке* ; образуется композиционное кольцо, придающее всему стихотворению замкнутость, намеренную завершенность. Развитие стихотворения Тихонова соответствует законам композиции музыкального произведения : вступление — экспозиция — промежуточный этап развития — динамическая реприза — заключение.

Так Тихонов словесными средствами воссоздает финский танец с его этнографическими, музыкально-ритмическими, да и прочими художественными особенностями. Хотя в целом тихоновский « словесный танец » продолжает Державина, общеэстетическое отличие сводится, в принципе, к тому, что для поэта XVIII — начала XIX века инонациональное искусство воспринимается лишь в непременном сопоставлении с признанным и привычным, трактуемым как идеальное : танец цыганки у Державина, как бы он ни был заразителен и пленителен своим буйным экзотизмом, уступает русской пляске (*...плавно, важно, благородно, / Как русска дева, пропляши*). Сама же эта русская пляска воспринимается Державиным на фоне античного идеала. Характеризуя рассмотренных выше **Русских девушек**, И. Серман пишет : « Впервые русский поэт — и этим поэтом был Державин — заговорил в своих стихах о русской пляске, русской природе, русском помещике и русских крестьянах... Правда, русские красавицы и русский танец осознаются у Державина как явления эстетические, как прекрасное еще только в сравнении с тем, что было принято в его время считать эталоном красоты — с воспроизведенной в творчестве античных поэтов и скульпторов красотой жизни и облика человека. Вне такого сравнения Державин русскую красоту еще не осознает как красоту ».[1] В этом смысле замечательно не только и не столько то, что стихотворение о русском танце « бычок » представляет собой обращение к *певцу Тиискому*, Анакреону, но и структура стихотворения : оно

1. И. З. Серман. **Гаврила Романович Державин.** Л., « Просвещение », 1967, стр. 95-96.

выдержано в ритме и формах анакреонтических песен (ср. переводы друга Державина, Н. А. Львова, а также, до того, анакреонтические оды Ломоносова, Сумарокова, Хераскова). Иначе в **Цыганской пляске**, где противопоставление русскому вкусу дано лишь в последней строфе, однако Державин и здесь сковывает себя жесткой формой ямбической строфы. Более чем столетие спустя Н. Тихонов изображает национальное финское искусство вне зависимости от какого бы то ни было идеала : оно — особое, может быть странное, удивительное для постороннего восприятия (ср. о песне : *странно темна*), но по-своему прекрасное и в сравнении с иными художественными формами не нуждающееся.

Державинская традиция « словесного танца » находит многообразные воплощения в русской поэзии последних десятилетий. Она обнаруживает себя в стихах столь далеких друг от друга поэтов, как Александр Прокофьев, Николай Заболоцкий, Илья Сельвинский, Борис Пастернак. Ограничусь двумя примерами — из Н. Заболоцкого, у которого изобразительность достигается посредством причудливого соединения пластических образов — как у живописцев-футуристов :

В ботинках кожи голубой,
В носках блистательного франта,
Парит по воздуху герой
В дыму гавайского джаз-банда.
Внизу — бокалов воркотня,
Внизу — ни ночи нет, ни дня,
Внизу — на выступе оркестра,
Как жрец, качается маэстро.
Он бьет рукой по животу,
Он машет палкой в пустоту,
И легких галстуков извилина
На грудь картонную пришпилена...

(**Фокстрот**, 1928)

И второй, из Б.Пастернака, у которого — в полном соответствии с заветами Державина, слаженно работают хореический метр, обогащаемый многообразными и весьма содержательными пиррихиями, согласные и гласные звуки, настойчивые словесные повторы, всевозможные ритмические ускорители и замедлители :

А зарею, в самый сон,
Только спать и спать бы,
Вновь запел аккордеон,
Уходя со свадьбы.

И рассыпал гармонист
Снова на баяне
Плеск ладоней, блеск монист,
Шум и гам гулянья.

И опять, опять, опять
Говорок частушки
Прямо к спящим на кровать
Ворвался с пирушки.

А одна, как снег бела,
В шуме, свисте, гаме,
Снова павой поплыла,
Поводя боками.

Помавая головой
И рукою правой,
В плясовой по мостовой,
Павой, павой, павой.

Вдруг задор и шум игры,
Топот хоровода,
Провалясь в тартарары,
Канули, как в воду...

(**Свадьба**, 1954)

Все эти поэтические опыты, как бы они ни были различны, связаны тем, что слово и ритм подражают мелодии, жесту, танцевальной динамике, в конечном счете восходящей к плясовой народной песне, вроде той хороводной, которая записана в Твери (в 1859 году) и включена Н. А. Некрасовым в поэму **Кому на Руси жить хорошо** :

Спится мне, младешенькой, дремлется,
Клонит мою голову на подушечку ;
Свекор-батюшка по сеничкам похаживает,
Сердитый по новым погуливает.
Стучит-гремит, стучит-гремит,
Снохе спать не дает :
« Встань, встань, встань ты, сонливая !
Встань, встань, встань ты, дремливая !
Сонливая, дремливая, неурядливая ! »...

Принципы музыкальной композиции

Уже разбор **Финского праздника** Н. Тихонова подвел нас к этой проблеме : словесное произведение может быть не только звуковым и ритмическим подобием музыкального, — оно может воспроизводить и его композиционную структуру. В **Финском празднике** случай сравнительно элементарный : композиция народного танца не отличается особой усложненностью, да и принцип динамической репризы, заимствованный из области музыки, обладает в лирической поэзии давней традицией.[1]

Существенней более сложные музыкально-композиционные формы, развившиеся в русской поэзии XX века — начиная с лирики Ин. Анненского. Не претендуя сколько-нибудь полно раскрыть эту тему, остановимся на одной из таких линий в новейшей поэзии, — эта линия связана с именем В. Хлебникова. **Праздник труда** (около 1920 г.) Велемира Хлебникова дает изображение революционного празднества :

Алое плавало, алое
На крыльях у толпы.
Это труд проходит, балуя
Шагом взмах своей пяты.
Труднеделя ! Труднеделя !
Кожа лоснится рубах.
Льется песня, в самом деле,
В дне вчерашнем о рабах,
О рабочих, не рабах !
И могучая, раскатом,
Песня падает, пока
Озаряемый закатом
Отбивает трепака.

Романтическая картина народного шествия, данная общим планом, переходит в словесное изображение сначала песни, потом пляски, причем в последних четырех стихах основная изобразительность падает на синтаксис и его соотношение со стихом : осложненная инверсией, медленно движущаяся фраза о песне (*И могучая, раскатом...*) обрывается внезапным переносом на коротком « пока », вслед за которым идут две ритмически-подобные строки четырехстопного хорея с пиррихиями на первой и третьей стопах и с четырьмя ударными а (*Озаряемый закатом / Отбивает трепака*). Тот же ритм продолжается в следующих

1. Об этом — в кн. В. Жирмунского **Композиция лирических стихотворений**, Пб., ОПОЯЗ, 1921.

двух строках, разрабатывающих тему пляски, и уступает место иной ритмической фигуре, возвращающей тему песни :

Лишь приемы откололи
Сапогами впереди,
Как опять востоком воли
Песня вспыхнула в груди.

Дело ведь не только в том, что в одном случае речь идет о песне, в другом — о пляске, а еще и в том, что словесно-ритмическими средствами воспроизводятся две разные музыкальные стихии : торжественно-неторопливой революционной песни и бурно-стремительного трепака. Это притоптывание звучит в ритмическом движении четырех стихов, которые не рифмуют друг с другом, что усиливает их динамизм, лишает их замкнутости :

° _ ′ _ ° _ ′ _
... *Озаряемый закатом*
Отбивает трепака.
Лишь приемы откололи
Сапогами впереди...

До этих ритмически тождественных строк — песня, и после них — песня ; две строки, передающие песню, тоже ритмически тождественны между собой :

Песня падает, пока...
Песня вспыхнула в груди.
′ _ ′ _ ° _ ′

И стилистически песня и пляска тоже противопоставлены друг другу. Тема песни дана не только с замедляющими архаическими инверсиями, но и с необыкновенно возвышающими слог метафорами : *Льется песня... / В дне вчерашнем о рабах...* (т. е. о рабах во вчерашнем дне), *Могучая, раскатом, / Песня падает..., ...востоком воли / Песня вспыхнула в груди.* Танец изображен разговорно, с юмористическим оттенком профессиональной лексики : *Отбивает трепака, ...приемы откололи / Сапогами впереди...* Эти две музыкальные стихии сменяются третьей : проходит военный духовой оркестр. Меняется ритм ; звучит чистый хорей с четырьмя сильными акцентами ; повторы выделяют звуки *труб* и раскаты р в словах *трубачи, трубят, трубам, рот, дорога, чародеям, рог, широкая* :

Трубачи идут в поход,
Трубят трубам в медный рот!
Веселым чародеям
Широкая дорога.
Трубач, обвитый змеем
Изогнутого рога.
Это синие гусары
На заснувшие ножи
Золотые лили чары
Полевых колосьев ржи.

Четыре последние стиха логически осмыслить трудно — да и не надо : они передают общий характер духовой музыки, выше выраженной и в звучании слов (*ру — ру — ру — ро — ро — ро — ро*), и в неожиданности переходов от четырехстопного хорея с мужскими окончаниями к трехстопному ямбу с женскими. Рассказ, между тем, продолжается : тянется шествие демонстрантов, на площадь выходят отряды Красной Армии — бойцы в остроконечных шлемах (*рогоголовцы*) :

Городские очи радуя
Огневым письмом полотен,
То подымаясь, то падая,
Труд проходит, беззаботен.
И на площади пологой
Гулко шли рогоголовцы.
Битвенным богом
Желтый околыш, знакомый тревогам.

В последних двух стихах появилась — вне смыслового движения текста — кавалерия : о ней еще ничего не сказано, лишь десятью строками ниже мы прочтем про *скакунов степных долин* ; но уже цокают копыта в словах : *Желтый околыш, знакомый тревогам* — с их четырьмя ударными **о**, с их сочетанием звуков *око, ако, ога*. Кавалерия появляется как новый звук, как музыкальная тема. Стихотворение Хлебникова развивает уже знакомые нам образы — музыкальные мотивы, сводя и разводя их, вводя новые — например, звуковое изображение шагающей по площади пехоты :

. . . .
Суровые ноги в зеленых обмотках,
Идут бойцы за свободу знакомых ;
В каждой винтовке ветка черемухи —

Боевой привет красотке.
Как жестоки и свирепы
Скакуны степных долин !
Оцепили площадь цепи,
На макушках — алый блин !
Как сегодня ярки вещи !
Золотым огнем блеснув,
Знамя падает и плещет,
Славит ветер и весну.

И снова — военный оркестр духовых инструментов, реприза, возвращающая нас к теме, уже звучавшей прежде ; почти полное текстуальное повторение создает композиционное кольцо :

Это идут трубачи,
С ног окованные в трубы.
Это идут усачи,
В красоте суровой грубы.
И, как дочь суровой меди,
Меж богов и меж людей,
Звуки, облаку соседи,
Рвутся в небо лебедей !
Веселым чародеям
Свободная дорога,
Трубач сверкает змеем
Изогнутого рога.

Наконец, заключительная торжественная часть, напоминающая начало, которое рисовало шествие демонстрантов со знаменами и транспарантами на фоне величавой революционной песни :

Алый волос расплескала,
Словно дева, площадь города,
И военного закала
Черны ветренные бороды.
Золото красными птицами
Носится взад и вперед.
Огненных крыл вереницами
Был успокоен народ.

Красные птицы, огненные крыла концовки подхватывают образ, которым было начато стихотворение : *Алое плавало, алое На крыльях у толпы...*

Картина праздника дана Хлебниковым как смена и сплетение музыкальных тем ; сами же эти темы воплощены ритмически и

звукоподражательно, но также движением стилистических комплексов.

Принципы музыкальной композиции для Хлебникова существенны, и применял он их не только тогда, когда речь шла о музыке как предмете произведения. Это — проблема особая, требующая специальной разработки.

Словесно-симфоническое произведение может возникнуть в одном из следующих трех случаев :

1. Словесная имитация музыкальной симфонии ;
2. Создание аналогии сонатно-симфоническому циклу, учитывающей специфические свойства слова как материала поэзии ;
3. Создание поэмы, композиция которой лишь опирается на музыкально-композиционный принцип.

Рассмотрим каждый из этих трех случаев.

1) Словесная имитация музыкальной симфонии.

Поэма В. Брюсова **Воспоминанье.**

Эксперименты показывают, что построить словесную симфонию, подчиняющуюся музыкальным законам сонатно-симфонического цикла, можно. Впрочем, те же эксперименты подтверждают, что навязывание одному искусству законов другого неплодотворно. Известно, как мельчает произведение литературы, превращаясь в либретто оперы или балета, как проигрывает роман, становясь кинофильмом или спектаклем. Нельзя безнаказанно нарушать специфичность того или иного искусства. И все же художники — в особенности в нашем столетии — тянутся к симбиозу искусств : им все мерещится, что предшествующие неудачи были случайностью и что открытия — впереди. Возникают кинодрамы и кинороманы, балетные поэмы и оперные эпопеи.

В. Брюсов тотчас после революции, в 1918 году, опубликовал поэму **Воспоминанье**, снабженную подзаголовком : *Симфония первая, патетическая, в 4-х частях, с Вступлением и Заключением.*[1] Эта поэма — продолжение опытов Белого, и,в то же время, полемика против них : **Симфонии** Андрея Белого написаны прозой (правда, ритмической), и структура их основана на сплетении и смене образов и сюжетных мотивов. Поэма Брюсова использует смену образов, стилей и стихотворных ритмов, образующих словесно-музыкальные темы.

Воспоминанье открывается эпиграфом из Данте, который лейтмотивом проходит сквозь текст « симфонии » :

1. Альманах **Стремнины**, № 2, М., 1918, стр. 5-48.

Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria. E ciò sa il tuo dottore.

Брюсов так переводит эти строки :

Нет большей скорби,
Как вспоминать о днях блаженных
Во дни несчастий...

Напомню читателю, что эти строки Данте оказались тесно связаны с поэзией русского романтизма. Они послужили эпиграфом к поэме Рылеева **Войнаровский** (1823-1824), каковой факт, кстати сказать, дал Адельберту Шамиссо основание переводить **Войнаровского** на немецкий язык... дантовыми терцинами ; те же строки цитированы в поэме Вяземского **Станция** (1825), где читаем :

Певец, который ведал горе,
Сказал : « Nessun maggior dolore »
И прочее ; не прав ли он ?
Смотрю на память с двух сторон ;
Она, как в древности кумир,
На ликах носит брань и мир...

В прозаическом примечании к этим строкам Вяземский писал : « Данте говорит [следует цитата], то есть, что нет ничего горестнее, как вспоминать в бедствии о благополучном времени. Россини придал всю поэзию своей музыки этим словам в опере **Отелло**. В нотах его есть мрачность и глубокость Данта ». Привожу два примера из многих, — и лишь для того, чтобы намекнуть на ассоциации, которые стремился вызвать Брюсов.

Строки Данте впервые звучат во « Вступлении », которое в подражание симфонии музыкальной, снабжено указанием на темп — Allegro. Вот это « Вступление » :

Allegro

Воспоминанье ! Воспоминанье ! Воспоминанье !
Проклятый демон с огненными крыльями !
Ты любишь наклонять свое лицо
Над скорбными страдальцами :
Ты любишь пламенными-пламенными
Касаться незаживших ран,
Ты возвращаешь нам кольцо,
Что в день венчанья
Мы отдали невесте...

Воспоминанье ! Воспоминанье ! Воспоминанье !
Проклятый демон с огненными крыльями !
Дух ярости и мести !
Всегда жестокостью и гневом пьян,
Ты любишь потешаться над бессильем
Страдальцев всех времен и стран.
Нет большей скорби,
Как вспоминать о днях блаженных
Во дни несчастий...
Воспоминанье ! Воспоминанье ! Воспоминанье !
Проклятый демон с огненными крыльями !

Вступление это, как говорят теоретики музыки, « действенное » — образно-тематические элементы, составляющие его, получают интенсивную дальнейшую разработку. За « Вступлением » следует часть I, « Экспозиция », распадающаяся на пять разделов, из которых каждый обладает одним или несколькими авторскими указаниями на темы или характер : allegro, forte, piano, scherzo, animoso, sostenuto, lente. Как понимать эти ремарки ? В партитуре симфонии они служат указанием для исполнителей, а также определяют общий характер музыкального образа — у Брюсова они адресованы не « исполнителям », а читателю, и являются как бы указанием на жанры, ссылками на соответствующую эстетическую ассоциацию. Сменяют друг друга темы (в литературном смысле термина), образующие темы словесно-музыкальные. В разделе 1 (allegro) идет речь о Наполеоне, который на острове Святой Елены вспоминает о своих сражениях и победах ; начинается раздел верлибром, основанным на разностопном ямбе с нерегулярно появляющимися рифмами :

Бушует Океан,
Возносит ужасы громад угрюмо-пенных,
Ломает снасти
И топит корабли...
Он, одинокий на краю земли,
Любуется стихий безумной схваткой...

Верлибр сменяется четкими строфами четырехстопного ямба :

То снова грозные раскаты
Чугунно-пламенных шаров.
То снова строй, покорно-сжатый,
Идущих на врага бойцов.

Знамена веют, сабли блещут;
Париж восторгом опьянен;
И толпы буйно рукоплещут
Тебе, тебе, Наполеон!

Раздел завершается возвращением к начальному варианту — варьируются в усложненной разработке первые строки раздела, и заканчивается вариантом лейтмотива :

Нет большей скорби жителям земли,
Как вспоминать о днях блаженных
Во дни несчастий...

Раздел 2 « Экспозиции » посвящен другой теме — Бетховену, потерявшему слух и живущему воспоминаниями о многозвучном мире. Сменяют друг друга : разностопный ямб, строфы ямбического четырехстопника, строфы четырехстопного амфибрахия, наконец — верлибр, возвращающий нас к « Вступлению » (*Воспоминание!... Проклятый демон с огненными крыльями!...* и т. д.). В каждой группе строф — своя система повторов, создающая особую ритмическую организацию и, значит, особую мелодику. Так, три строфы четырехстопного ямба объединены многократной анафорой :

Как леса ропот стройно-ровный,
Как мерный плеск фонтанных струй,
Как моря говор многословный,
Как тихой ночью поцелуй...

Три строфы (A b A A b) четырехстопного амфибрахия связаны анафорой иного типа :

Он помнит, он помнит, как в ропотах мира,
Как в шопотах, хохотах, лепетах он
Ловил твои звуки, вселенская лира,
И пенье планет, и дыханье эфира,
И отзвук былых и грядущих времен!

— Он помнит, он помнит любовные речи... и т. д.

Амфибрахические строфы устремлены к завершающей их череду строфе, где преобладает ключевое слово раздела :

Молчанье! Молчанье! Молчанье! Молчанье!
Везде : впереди, в высоте и кругом!
Молчанье — как слитое в бурю рыданье... и т. д.

И — переход к верлибру, в строках которого продолжает повторяться то же слово :

Молчанье !
Все рухнуло в пропасть, без дна, без предела,
Все рухнуло в бездну без света,
Все онемело,
Все — без ответа,
Во всем навсегда, бесконечно — Молчанье !

Концовка раздела 2, как сказано, возвращает нас к верлибрам « Вступленья ».

Раздел 3 — piano — вводит новую тему : теперь герой — влюбленный, вспоминающий умершую женщину. Раздел открывается группой из трех строф, написанных четырехстопным дактилем : *Тише ! Смолкает стремительный грохот / Города, в час наступающей мглы...* ; эта группа завершается повторением лейтмотива (*Нет большей скорби...*), после которого — группа лирических строф, ритмически выдержанных в дольниках :

Глаза ее были так черны,
Так черны девичьи косы,
Губы — так непокорны,
Губы, шептавшие только вопросы !...

Затем следует шесть строф scherzo — они даны в хореических четырехстопниках :

Это было ! Это было !
Жизнь, мгновенья, дни, часы !
Плечи нежные томила
Тяжесть брошенной косы...

Хореи сменяются четырехстопными амфибрахиями (им предшествует ремарка sostenuto), — они варьируют те же темы, которые встречались до сих пор, но в другом ритме. Так, в части с ремаркой scherzo были дактили :

Тише ! Смолкает стремительный грохот
Города, в час наступающей мглы.
Гулы, и звоны, и речи, и хохот
Кроются тайно в глухие углы...

Теперь — ритмический вариант в амфибрахиях :

Замлели... Но тише ! Стремительный грохот
Смолкает в часы наступающей мглы.

И гулы, и звоны, и речи, и хохот
Скрываются тайно в глухие углы.

В части с ремаркой scherzo мы читали :

Это было ! Это было !
Жизнь, мгновенья, дни, часы !...

Теперь дается ритмический вариант — разработка этих стихов в четырехстопном амфибрахии :

Проходят мгновенья, и дни, и недели,
И месяцы... Годы проходят ! И ты
Напрасно мечтаешь...

Череда амфибрахиев тоже завершается возвращением несколько изменного лейтмотива : *Нет большей скорби...*

Раздел 4 — с ремаркой lente — состоит из пяти строф четырехстопного хорея со сложной анафорой : повторяется первый стих, представляющий собой четырехкратное повторение одного слова :

Белый, белый, белый, белый,
Вьется снег над сном могил.
Легкий, вольный, светлый, белый, —
Сонный сонм нездешних сил.

Раздел завершается лейтмотивом, слегка трансформированным : *Знай : нет в мире большей скорби...*

Наконец, раздел 5 (animoso) — возврат и парафраз верлибров « Вступления », и лишь концовка варьирует тему раздела 4 :

Ложится снег над ними, белый, белый, белый...

Такова Первая часть. Вторая называется « Разработка ». Не будем подробно описывать ее, — скажем только, что она вводит нового героя, Прометея, а затем, переходя от одного размера к другому (верлибр, разностопный дактиль, четырехстопный ямб с чередованием женских и дактилических клаузул, трехстопный дактиль с чередованием дактилических и мужских рифм, снова верлибр с возрастающим числом рифмованных окончаний, четырехстопный ямб, четырехстопный дактиль, четырех- и трехстопный анапест и т. д.), возвращается к основной теме « Вступления ». Затем — часть III, « Реприза », где сводятся вместе все до сих пор развивавшиеся темы. Она начинается с повествования в пяти- и четырехстопном ямбе :

Наполеон на маленькой скале,
Затерянный в просторах океана...
Бетховен в беспредельной мгле,
Не слышащий стозвучностей органа...
И ты, и ты, над маленьким крестом,
Затерянный, забытый, онемелый,
Когда туман скрывает все кругом
И снег ложится белый, белый, белый...

« Реприза » развертывает все аспекты темы времени, — прошлое, настоящее, будущее, — объединенные воспоминаниями и мечтой ; она завершается возвратом к « Вступлению », давая новую его парафразу, и переходит к части IV, « Коде », после которой следует « Заключение ».

Брюсов попытался создать подобие музыкального произведения (впрочем, не столько симфонии, сколько сонатного аллегро), в точности следуя за его традиционной формой. Здесь особенно полно проявилось свойство Брюсова, отмеченное Д. Максимовым : « В стихах Брюсова вместо живого образа нередко позвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция, вместо лирического движения — 'изложенность' ».[1] Попытка Брюсова оказалась малоудачной — она не открыла новых поэтических форм ; ни сам Брюсов, ни другие поэты таким путем не пошли. Объяснить провал брюсовского эксперимента нетрудно.

Подражая музыке, Брюсов ослабил специфические свойства слова : его семантическую полновесность, стилистическую окраску и ассоциативность, звуковую форму слова как элемента именно поэтического текста. В его « симфонии » оказалось множество пустых, лишних слов, которые служат лишь набивкой для искусственной композиции, наложенной извне, — не выросшей из замысла произведения, а навязанной ему и подмявшей его под себя. Пожалуй, ни в одной другой поэме Брюсова нет такого количества вопиющих и ничем не мотивированных банальностей ; автору необходимо — по заданию — варьировать уже однажды (или даже несколько раз) формулированную тему, и вот до чего он доходит, например, в « Репризе » (привожу вариант темы, цитированной выше) :

И возникали, и проходили
Мгновенья жизни, дни и часы...

1. Д. Максимов. **Брюсов, поэзия и позиция.** Л., 1969, стр. 73. В примечании автор указывает, что « выражение 'изложенность' заимствовано из неопубликованных заметок о Брюсове Б. Л. Пастернака на полях принадлежавшей ему книги избранных стихотворений Брюсова ».

И плеч покатость, упав, томили,
Что вечер, змеи ее косы.
Она смеялась так детски-странно,
Она сгибалась в огне стыда...
И лавры пели в тени : « Осанна ! »,
И мирты звали : « Во мглу ! Сюда ! »

Брюсов демонстрирует виртуозность : почти каждое из слов этих двух четверостиший уже звучало в других контестах, а здесь, в « Репризе », они подхвачены и преобразованы новыми сочетаниями. Однако в итоге перед нами неоромантическое эпигонство : *покатость плеч томили змеи косы, огонь стыда, лавры, мирты* — все это набор навязших в зубах поэтических красивостей ; Брюсов, решив формально-композиционную проблему, буквально начинил ими 1060 строк своей поэмы-« симфонии ». Навязанная поэзии форма не обогатила словесное искусство, а весьма обеднила его.

Кроме того, музыкальный материал обладает возможностями, которые Брюсов не мог открыть ни в словах, ни в ритмах. Достаточно напомнить, что в экспозиции сонатной формы взаимодействуют две партии, главная и побочная, выдержанные в разных тональностях — в репризе они звучат уже объединенные главной тональностью. Ни слова, ни ритмы тональностью не обладают. Может быть, разные тональности могли бы быть компенсированы различием стилистической окраски или экспрессии, различием интонаций — но даже и это свойство слов и словосочетаний, синтаксиса и ритмических и строфических фигур далеко от музыкальных закономерностей. За десять лет до брюсовского эксперимента предшественник его Андрей Белый разочаровался в попытках такого рода. О работе над своей « Четвертой симфонией » **Кубок метелей** (1908) он впоследствии писал : « ...с материалами фраз я хотел поступить так, как Вагнер с мелодией ; мыслил тематику строгой линией ритма ; подсобные темы — две женщины, 'ангел' и 'демон', слиянные в духе героя — в одну, не по правилам логики, а — контрапункта.

« Но фабула не поддавалась формуле ; фабула виделась мне монолитной ; а формула ее дробила в два мира : мир галлюцинаций сознания и материальный ; слияние искусственных этих миров воплощало иллюзии, диссоциируя быт ; сама фабула перерождалась теперь в парадокс контрапункта ; я был обречен разбить образ в вариации вихрей звучаний и блесков : так строился **Кубок метелей** ; он выявил раз навсегда невозможность 'симфонии' в слове ».[1]

1. Андрей Белый. **Между двух революций.** Л., 1934, стр. 137-138.

Выходит, что Андрей Белый, сочинив четыре « симфонии », понял нереальность замысла ; это особенно существенно, если учесть, что началом своей известности Белый был обязан первому из опубликованных им произведений — **Симфонии** 1902 года. Пять лет опытов в этой области привели его к согласию с Львом Толстым, писавшим еще в 1895 году : « Музыка, если она музыка, имеет сказать нечто такое, что может быть выражено только музыкой. И это выражение музыкальной мысли, скорее содержания, имеет свои музыкальные законы, свое начало, середину, конец. Точно так же, как архитектурное, живописное, поэтическое произведение. И когда музыкант имеет нечто сказать своим искусством, то музыка и подчиняется этим условиям, как это всегда было и есть с древнейших времен и до сего времени ». Решительно споря с Вагнером, Лев Толстой обвиняет его в стремлении « иллюстрировать поэзию музыкой » ; Толстой говорит : « Представим себе, что какой-нибудь стихотворец, изломавши свой язык так, что он может на всякую тему, на всякую рифму, на всякий размер написать стихи, которые будут похожи на стихи, имеющие смысл..., задастся мыслью иллюстрировать своими стихами какую-нибудь симфонию или сонату Бетховена и балладу Шопена. На бурные первые такты аллегро первой части сонаты этот стихотворец напишет даже не четыре, не два стиха, а один стих, соответствующий, по его мнению, этим первым тактам. Потом на следующие такты, более успокоенные, напишет тоже, по его мнению, соответствующее, без всякой внутренней связи с первым стихом и даже без рифмы и одинакового размера, и т. д. на всю сонату, симфонию или балладу. Такое произведение будет совершенно то же в поэтическом смысле, что **Зигфрид** Вагнера в музыкальном ».[1] Оставим на совести Толстого его оценку Вагнера ; но в принципе Толстой — за четверть века до Брюсова — как бы дал уничтожающую характеристику **Воспоминанья**. Подражание сложной форме симфонического произведения оказалось невозможным. Возможно другое — создание некой более или менее далекой аналогии музыкальной форме, при которой не утрачиваются, а сохраняются непременные внутренние законы словесного искусства, и от музыки заимствуются те выразительные и общехудожественные принципы, которые могут стать органической частью поэтической композиции. Это путь не подражания, а именно аналогического воссоздания. Такова, например, поэма М. Цветаевой **Крысолов** (1925), о которой прекрасно писал

1. Лев Толстой. **О том, что называют искусством** (1895). **Собрание сочинений в 20-ти томах**, т. 15, М., 1964, стр. 381-382.

П. Антокольский : « Ее Крысолов — живое воплощение музыки, ее силы и тайны, основательно забытой людьми. Сама музыка в поэме является не только творческой, но и революционной силой истории... Все это пестрое многообразие глав, кусков, интонационных противоречий... подчинено упоительному ритму, который отпраздновал здесь одну из самых бесспорных своих побед. Так и должно было случиться в поэме, которая посвящена музыке и музыканту ».[1]

У М. Цветаевой форма рождается как абсолютное новообразование ; от канонической музыкальной формы она далека и все же оказывается близкой к принципам музыкальной композиции. В этом смысле **Крысолов** не исключение : с тех пор, как поэзия удалилась от прозы и оформилась в самостоятельное искусство, качественно изменились композиционные основы поэмы : они отошли от прозаических канонов и приблизились к музыкальным. Проследить за этим процессом можно начиная с эпохи романтизма, но с наибольшей полнотой музыкально-композиционные начала воплотились в творчестве искуснейшего мастера большой поэтической формы в русской литературе, Н. А. Некрасова, а вслед за Некрасовым — в поэмах А.А. Блока.

2) Музыкальный принцип в композиции поэмы.

1. Поэма Н. А. Некрасова Балет

В 1866 году в **Современнике** была опубликована сатира **Балет**; жанровое обозначение « сатира » Некрасов впоследствии снял. Это и в самом деле не сатира : в тексте поэмы соединены разнородные жанровые и стилистические линии — сатирические, повествовательно-реалистические, лирические.

Балет начинается четверостишием, дающим стилистический ключ к произведению :

Свирепеет мороз ненавистный.
Нет, на улице трудно дышать.
Муза ! Нынче спектакль бенефисный,
Нам в театре пора побывать.

В наибольшей степени содержателен третий стих, совместивший разнородные стилистические элементы, которые, вообще говоря, никак не соединяются друг с другом — только ирония может свести их вместе в одной строке трехстопного анапеста : антично-классицистическое обращение *Муза*, разговорное *нынче*,

1. П. Антокольский. **Книга Марины Цветаевой**, в журнале **Новый мир**, 1968, № 1.

иностранные слова из обихода столичной интеллигенции — *спектакль бенефисный*. Строка *Муза ! Нынче спектакль бенефисный* — формула неорганического, искусственного мира, где нет места для подлинного высокого искусства, ассоциирующегося с *Музой*.

Вспомним обращение к Музе у Некрасова в стихотворениях **Вчерашний день, часу в шестом** — 1848, **Замолкни, Муза гнева и печали...** — 1855, **О Муза, наша песня спета** — 1877, **О Муза ! Я у двери гроба** — 1877 ; для Некрасова Муза *сестра народа — и моя, ...кнутом иссеченная Муза*. Попадая в сферу петербургской светской суеты, *муза* становится элементом фальшивой мифологической символики, в которую входят и *румяный Феб*, и *лира*, и *Купидон* из дальнейшего текста поэмы :

Мы вошли среди криков и плеска.
Сядем здесь. Я боюсь первых мест.
Что за радость ослепнуть от блеска
Генеральских, сенаторских звезд.
Лучезарней румяного Феба
Эти звезды : заметно тотчас,
Что они не нахватаны с неба —
Звезды неба не ярки у нас.

Некрасов продолжает совмещать несоизмеримые стилистические факты : архаическое *плеск* (в смысле « рукоплескания ») читается скрытой цитатой из Пушкина — *В райке нетерпеливо плещут...* (кстати, отрывок из **Евгения Онегина** служит эпиграфом к поэме — об этом ниже) ; слово *звезд*, рифмующее с *мест* и следовательно произнесенное на торжественно-архаический лад, восходит чуть ли не к ломоносовской традиции (*Открылась бездна, звезд полна...*). Некрасов нередко пользуется такими фонетическими архаизмами для создания броских стилистических контрастов ; так, в восьмистишии **Бунт** (1858):

...Скачу, как вихорь, из Рязани,
Являюсь : бунт во всей красе,
Не пожалел я крупной брани —
И пали на колени все !
Задавши страху дерзновенным,
Пошел я храбро по рядам
И в кровь коленопреклоненным
Коленом тыкал по зубам...

где, по отношению к неназванному императору Николаю I, иронически противопоставлены не только высокое *пали на колени* и вульгарное *крупной брани*, величаво-архаическое *дерзновенным*

и разговорное *задавши страху*, но и произнесенное на старинный лад *коленопреклоненным* — последнему стиху, содержащему слово *колено* в подчеркнуто-грубом, просторечном обороте *Коленом тыкал по зубам*. Эта миниатюра — разработка слова *колено* в трех его ипостасях, а также разработка торжественных прилагательных в субстантивной функции, из которых второе дано в высоком произносительном варианте.

Итак, *звезды* : старинное звучание этого слова приобретает экспрессию в связи с идиомой « хватать звезды с неба », в сочетании с определениями *генеральских, сенаторских* и с последующей трафаретной формулой классицистической поэзии : *Лучезарней румяного Феба*... В этом мире и звезды — не настоящие, а генеральские, и Феб — фальшивый. Через несколько строк в развитие этой линии читаем :

Знайте, люди хорошего тона,
Что я сам обожаю балет.
« Пораженным стрелой Купидона »
Не насмешка — сердечный привет.

Далее Некрасов рассуждает о зрителях балета, которых объединяет одно общее свойство : безденежье. Не будем следить за развитием этой сюжетной линии, отметим лишь, что при характеристике театральных завсегдатаев используется стилистическая какофония : вопиющие несовместимости, уродливые диссонансы, передающие уродство мира и его персонажей, — подобно тем, которые встречаются в приведенном четверостишии : *люди хорошего тона* (оборот, принятый в дворянской среде), *обожаю балет* (выражение « дамского » обихода), *стрела Купидона* (из условно-поэтического жаргона). Ниже читаем :

Не коснусь ни военных чинов,
Ни на службе крылатому богу
Севших на ноги статских тузов.
Накрахмаленный денди и щеголь
(То есть : купчик — кутила и мот)
И мышиный жеребчик (так Гоголь
Молодящихся старцев зовет),
Записной поставщик фельетонов,
Офицеры гвардейских полков
И безличная сволочь салонов —
Всех молчаньем пройти я готов !

В этом перечислении свалены в кучу элементы различных стилистических пластов : *крылатый бог* — и *мышиный жеребчик*,

варваризмы *денди*, *фельетоны* и *салоны* — и бранное выражение *безличная сволочь*. Постоянно всплывают высокие обороты, которые в окружающей их антиэстетической мешанине сознательно обесценены :

Нас безденежье всех уравняло —
И великих и малых людей —
И на каждом челе начертало
Надпись : где бы занять поскорей ?

В дальнейшем в эту мешанину валятся еще и другие стили, а точнее — лексические и фразеологические серии : газетного фельетона, финансовых операций, профессионально-театральный, эстетско-интеллигентский, мещански-разговорный. Не будем систематически прослеживать их взаимодействие, — покажем только некоторые примеры каждой из названных серий.

Газетный фельетон :

Разорило чиновников чванство,
Прожилась за границею знать,
Отчего оголело дворянство, —
Неприятно и речь затевать !

Финансовые операции :

И притом сохрани меня Бог,
Чтоб я стих мой подделкою серий
И кредитных бумаг замарал...

Интеллигентская либерально-« клубная » болтовня :

С Богом, друг мой ! В любом комитете
Побеседовать можешь теперь
О кредите, о звонкой монете,
Об « итогах » дворянских потерь,
И о « брате » в нагольном тулупе,
И о том, за какие грехи
Нас журналы ругают, и в клубе
Не дают нам стерляжьей ухи !
Там докажут тебе очевидно,
Что карьера твоя решена !

Профессионально-театральная лексика :

Все бинокли приходят в движенье —
Появляется кор-де-балет.

Эстетско-интеллигентский слог :

...девы, подобные ветру,
Улетели гирляндой цветной !

Мещански-разговорный слог :

Рассчитайтесь, сударыня, с прачкой,
Да в хозяйство прикиньте хоть грош,
А то с дочерью, с мужем, с собачкой
За полтину обед не хорош !

Каждая из этих лексико-стилистических серий непременно стоит рядом с другой, сталкивающейся с ней и ей противоречащей. Вот еще пример такого соединения вопиюще диссонирующих стилистических тем. Речь идет об откупщице, восседающей в бельэтаже ; она щеголяет богатым ожерельем :

Пусть оно красоты идеальной,
Пусть ты в нем восхитительна, но —
Не затих еще шепот скандальный,
Будто было в закладе оно.

идеальная красота, скандальный шепот, восхитительна, заклад — все из разных « тем ». Дальнейшая судьба этой женщины рассказана в следующих стихах (мы по-разному выделяем разные стилистические серии) :

С горя запил *супруг сокрушенный,*
Бог бы с ним ! Расставаться тошней
С этой чопорной *жизнью салонной*
И с разгулом **интимных ночей** ;
С этим золотом, бархатом, шелком,
С этим **счастьем послов принимать.**
Ты готова бы **с бешеным волком**
Покумиться — чтоб снова блистать,
Но свершились пути провиденья,
Все погибло — и деньги, и честь !
Нисходи же ты в область забвенья,
И супругу дай дух перевесть !

В десяти стихах сконцентрировано по меньшей мере 4 стилистических слоя : торжественно-архаический (трактованный иронически), светский, фамильярно-разговорный, вульгарно-просторечный.

Поэма прерывается водевильными куплетами в другом размере : распевный трехстопный анапест уступает место легковесно-куплеточному трехстопному ямбу :

Я был престранных правил,
Поругивал балет.
Но раз бинокль подставил
Мне генерал-сосед.

В этих куплетах меняется и субъектный план : речь теперь ведется от имени пошляка-« театрала », который привлечен в балет хорошенькими ножками танцовщиц :

Как не любить балета !
Здесь мирный гражданин
Позабывает лета,
Позабывает чин.
. . . .
Вот выпорхнула дева,
Бинокли поднялись ;
Взвилася ножка влево,
Мы влево подались ;
Взвилася ножка вправо —
Мы вправо... — Берегись !
Не вывихни сустава,
Приятель... Фора ! Bis !

На этом кончается вторая часть, первая половина поэмы. Ее объединяют стилистические диссонансы, какофония, сглаженная инерцией стихотворного метра и голосом рассказчика (в части 1 — один голос, в части 2 — другой). Эти диссонансы раздирающе фальшивят, они уродливы, как уродлив мир откупщиков и генералов, светских дам и модного балета. Здесь обесценено все высокое, все прекрасное — любовь, женская красота, искусство, даже поэзия ; например, в контексте водевильного куплета появляется стих Пушкина, переосмысленный пошляками :

И только ловят взоры
В услужливый лорнет,
Что « ножкой Терпсихоры »
Именовал поэт.

Недаром всей поэме предпослан эпиграф из **Евгения Онегина** : *Дианы грудь, ланиты Флоры...* и т. д. Этот эпиграф — знак того, как в антиэстетическом мире мишурных ценностей, продажных красоток и всеобщей фальши девальвация распространяется и на поэзию : пошляки читают и Пушкина на свой манер : они видят в нем жуира, певца женских ножек, автора чуть ли не порнографических стишков. С этим связана и намеренная ошибка в цитате из

Онегина : *Но, каюсь, ножка Терпсихоры...*, причем последние два слова в эпиграфе набраны курсивом — они привлекают обывателя своей эротической двусмысленностью. Обыватель восхищается в пушкинском тексте именно тем самым, что Пушкин — в системе своего произведения — отвергает (*Она, пророчествуя взгляду Неоцененную награду...*).

Характерно, что во всей первой половине поэмы — и в 1-й, и во 2-й частях — преобладает один вид лексики : иностранные слова и имена. Вот некоторые из них : *спектакль бенефисный, денди, фельетоны, салоны, грации, Никольс и Плинке* (« хозяева английского магазина » — примечание Некрасова), *Изомбар, Андрие и Мошра* (« Известные модистки » — примечание Некрасова), *либеральный, карьера, идеи, сюжеты, бельэтаж, идеальный, скандальный, салонный, интимный, камелии, идеал, антракт, бинокль, куплеты, профан, лорнет, наивны, конвульсивны*, и, наконец, набранное латинским шрифтом восклицание *Bis !* : им кончается 2-ая часть поэмы.

Надо полагать, что эта стилистическая линия, — засилие варваризмов, — делает из **Балета** как бы продолжение 1-й главы **Онегина**, в которой, как показал Г. А. Гуковский, « мы погружаемся в стихию, чуждую национально-народным началам, выраженную своеобразным салонным волапюком »; при этом, как и в **Онегине**, « иноземная лексика... — вовсе не лексика какой-нибудь одной западной страны, а, наоборот, она составляет смесь различных западных языков... Иноземность этой культуры — это не столько импортированность ее, сколько вненародность ».[1] Существенно, что в таких лексических формах рассказан у Пушкина и театр — балет (ср. : *лорнет, ложи, балеты, Дидло, амуры* и т. д.) : Некрасов развивает эту пушкинскую характеристику петербургского светского зрелища, перенося его в другую эпоху, на четыре десятилетия позже.

Может быть, наиболее показательны для этого засилия иностранщины такие куплеты из части 2, как :

...Шептал я генералу,
А он, смеясь, в ответ :
« В стремленье к идеалу
Дурного, впрочем, нет.

Не все же читать вам Бокля !
Не стоит этот Бокль

1. Г. А. Гуковский. **Изучение литературного произведения в школе.** М.-Л., « Просвещение », 1966, стр. 148-149. См. того же автора : **Пушкин и проблемы реалистического стиля.** М., 1957.

Хорошего бинокля...
Купите-ка бинокль !... »

И далее :

В балете мы наивны,
Мы глупы в этот час :
Почти что конвульсивны
Движения у нас.

Тем же, латинскими литерами начерченным словом *Bis !*, завершающим часть 2, начинается и часть 3, в которой обнаруживается долгожданный сюжетный конфликт.

Третья часть — переходная. В ней сталкиваются иностранные слова, условно-поэтические формулы, фальшиво-патетический слог журналистики с исконно-русскими оборотами. Вот начало этой части :

Bis !... Но девы, подобные ветру,
Улетели гирляндой цветной !
(Возвращаемся к прежнему метру) :
Пантомимною сценой большой
Утомились мы ; вальс африканский
Тоже вышел топорен и вял,
Но явилась в рубахе крестьянской
Петипа — и театр застонал !
Вообще мы наклонны к искусству,
Мы его поощряем, но там,
Где есть пища народному чувству,
Торжество настоящее нам ;
Неужели молчать славянину,
Неужели жалеть кулака,
Как Бернарди затянет « Лучину »,
Как пойдет Петипа трепака ?...

Изменился не только метр (*Возвращаемся к прежнему метру*), но и субъектный план : место пошляка-театрала части 2 снова занял повествователь, притворяющийся мыслителем в области эстетики классического балета и светским славянофилом ; ироническое местоимение *мы* ложно объединяет рассказчика с ненастоящим, муляжным миром балетоманов-обывателей (*...мы наклонны к искусству, Мы его поощряем...*). Это *мы* движется сквозь третью часть, создавая иллюзию иронического хора :

Все — до ластовиц белых в рубахе —
Было верно : на шляпе цветы,
Удаль русская в каждом размахе...
Не артистка — волшебница ты !
Ничего не видали вовеки
Мы сходней : настоящий мужик...

Волшебница, представляющая *мужика* — такова формула этой иронии, получившая концентрированно-поэтическое выражение в сопоставлении иностранных имен собственных и названий русских песен и плясок :

...Как Бернарди затянет « Лучину »,
Как пойдет Петипа трепака.

Фонетическое подобие стилистически противоположных слов *Петипа — трепака* усиливает резкость столкновения враждующих тем. Третья часть идет от « мы » к « я »; изменение местоимения подводит к части четвертой. Вот как осуществляется это движение местоимений :

Все слилось в оглушительном « браво »,
Дань народному чувству платя.

(Эти два стиха развивают предшествующее : *...Ничего не видали вовеки / Мы сходней...*). Затем следует :

Только ты, моя муза ! лукаво
Улыбаешься... Полно, дитя !
Неуместна здесь строгая дума,
Неприлична гримаса твоя...
Но молчишь ты, скучна и угрюма...
Что ж ты думаешь, муза моя ?

Ответом на этот вопрос, обращенный к музе, служит последняя, четвертая часть поэмы. Муза думает о мужике. Она, как бы адресуясь к Петипа (*Гурия рая ! Ты мила, ты воздушно легка...*), советует ей оставить мужика в покое. Переход к части 4 совершается с использованием двусмысленности глагола *плясать* ; *Гурия рая* пляшет мужика в балете, сам мужик тоже пляшет, но иначе, в другом смысле. Возникает композиционный стык, своеобразное развитие словесной темы, при котором омоним (в данном случае — синоним) превращается в антитезу :

...Так танцуй же ты « Деву Дуная »,
Но в покое оставь мужика !
В мерзлых лапотках, в шубе нагольной,
Весь заиндевев, сам за себя
В эту пору он пляшет довольно,
Зиму дома сидеть не любя.
Подстрекаемый лютым морозом,
Совершая дневной переход,
Пляшет он за скрипучим обозом,
Пляшет он — даже песни поет !...

Теперь начинается четвертая часть, противоположная всему предшествующему тексту поэмы. Нет больше ни иронии, ни иностранных слов, ни стилистических диссонансов, — появляется стихия заунывной народной песни, которая опровергает песенную линию водевильных куплетов части 2. Для этой песенной стихии характерны особые признаки — замедленные дактилические рифмы, уменьшительно-ласкательные суффиксы (*избенка, клячонка*), народно-песенные междометия (*Ой ты... чу !..., эх !...*), иной порядок чередования рифмовых окончаний (**AA b CC b DD ee**) :

Но напрасно мужик огрызается.
Кляча еле идет — упирается ;
Скрипом, визгом окрестность полна.
Словно до сердца поезд печальный
Через белый покров погребальный
Режет землю — и стонет она,
Стонет белое снежное море...
Тяжело ты, крестьянское горе !
Ой ты кладь, незаметная кладь !
Где придется тебя выгружать ?...

Помимо отмеченных внешне-формальных особенностей возникают и другие, образные : появляются сложные, почти иррациональные метафоры (*печальный поезд до сердца режет землю ; стонет снежное море*), появляются специфичные для русского фольклора олицетворения отвлеченных понятий, — таких, как *горе* и синонимичная ему *кручина* :

Как от выстрела дым расползается
На заре по росистым травам,
Это горе идет — подвигается
К тихим селам, к глухим деревням.

Где до солнца идет за порог
С топором на работу кручина,
Где на белую скатерть дорог
Поздним вечером светит лучина,
Там найдется кому эту кладь
По суровым сердцам разобрать,
Там она приютится, попрячется,
До другого набора проплачется !

Характерны и эти завершающие некрасовскую поэму удлиненные префиксами слова : *попрячется, проплачется* (ср. выше : *подвигается, стая дроздов... пролетит и посядет на ели* и т. п.). Поэтика народной песни дана здесь во всем объеме. Чтобы до конца понять ее непримиримость с водевильными куплетами части 2, сопоставим два четверостишия ; первое :

Не все ж читать вам Бокля !
Не стоит этот Бокль
Хорошего бинокля...
Купите-ка бинокль !

и второе :

Чу ! клячонку хлестнул старичина...
Эй, чего ты торопишь ее ?
Как-то ты, воротившись без сына,
Постучишься в окошко свое ?...

Стилистически здесь все — до последнего мельчайшего элемента — противоположно : метр (трехстопный ямб — и трехстопный анапест), лексика (иноязычные слова и имена собственные — и подчеркнуто русские слова), фактура слова (труднопроизносимые слова-уроды *Бокль, бинокль* — и растянутые, песенные слова *клячонка, старичина, окошко*), интонация (аморфность, вызванная антипесенным конфликтом синтаксиса с движением стиха — и интонационное богатство, совмещенное с подлинной песенностью) и т. д.

И. Бунин определял симфонизм в литературном произведении как « не столько логическое, сколько музыкальное построение »[1]. В самом деле, попробуем пересказать **Балет** Некрасова, видя в нем построение логическое :

Автор посетив театр, осматривает публику и предается размышлениям о ней : он приходит к выводу, что для современных

1. Валентин Катаев. **Святой колодец. Трава забвенья.** М., « Советский писатель », 1969, стр. 193.

ему представителей господствующего класса или их прихлебателей характерно безденежье и готовность на унижение ради денег. Затем следуют куплеты, которые поются от первого лица — от имени записного театрала (почему ?). Из куплетов выясняется, что балетоманы интересуются не столько искусством танцовщиц, сколько их ножками. Затем автор иронически восхваляет знаменитых танцоров и балерин, выступающих в русском псевдонародном жанре. Наконец, он повествует о мужиках, которые зачем-то везут какую-то *роковую кладь*, доставляемую *в сердце самое русского края*. В самом деле, что это за кладь ? Что это значит *Там найдется кому эту кладь / По суровым сердцам разобрать* ? Почему эта *кладь — до другого набора проплачется* ? Логика бессильна объяснить и композицию поэмы (непонятна последовательность частей, непонятна функция последней части), и содержание финала.

С точки же зрения музыкальной композиции все становится на место. Некрасов не разбивал своей поэмы на части — однако ее четырехчастное строение очевидно. Он мотивирует появление куплетов шутливо, необходимостью сменить размер на более живой :

Соответственной живости нет
В том размере, которым пишу я,
Чтобы прелесть балета воспеть.
Вот куплеты : попробуй, танцуя,
Театрал, их под музыку петь !

— но мы отлично понимаем их музыкальную функцию в симфонической структуре вещи. Появление последней, народно-песенной части Некрасов объясняет почти что игрой слов : движением от одного значения слова *танцевать, плясать* (балетный глагол) к другому (согреваться на морозе). Это — существенно, но важнее другое : переход от ненастоящего, от светской мишуры, от куплетной фальшивки, подделки под стихи к подлинной жизни и трагической поэзии народного горя. Структура поэмы оказывается и впрямь не столько логической, сколько музыкальной. Перед нами — поэма, построенная по симфоническому принципу. Даже ее четырехчастность восходит к симфонии. Даже ее народно-песенный финал напоминает построение Четвертой симфонии Чайковского, драматической кульминацией которой является, как известно, разработка песни **Во поле березонька стояла.** Об этой симфонии Чайковский писал Танееву 27 марта 1878 года : « Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комично. Но не этим ли и

должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм ? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано ? »[1]

Эту характеристику можно — пусть не в полной мере — отнести к поэме Некрасова, да и к лирической поэме вообще. Разумеется, она « программна », но, повторим слова Чайковского, « программа эта такова, что формулировать ее словами (то есть, в данном случае, посредством прозаического эквивалента. — Е. Э.) нет никакой возможности ». Соотношение стилистических тем — каждая из которых тянет за собой цепь эмоциональных ассоциаций — образует движение ее сюжета ; композиция создается расположением и взаимодействием разностильных частей, сменяющих друг друга и соотносящихся во времени и в пространстве поэтического произведения.

2. Поэма А. А. Блока **Возмездие**. *Глава первая.*

Продолжатель Некрасова-« симфониста » — Александр Блок, автор поэм **Возмездие** и **Двенадцать**. Прежде, однако, чем перейти к структуре **Возмездия**, напомним, какое значение имела музыка в мировоззрении Блока вообще.

Поздний Блок много, — пожалуй, больше, нежели о чем бы то ни было ином, — говорил о музыке. В юбилейном приветствии А. М. Горькому 30 марта 1919 года он писал : « Позвольте пожелать Алексею Максимовичу сил, чтобы не оставлял его суровый, гневный, стихийный, но и милостивый дух музыки, которому он, как художник, верен. Ибо, повторяю слова Гоголя, если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром. Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием ».[2] Музыка для Блока — наиболее полное воплощение гармонии, противостоящей хаосу ; без музыки нет культуры. На другой день после цитированного приветствия Горькому Блок запишет в своем дневнике (31 марта 1919 года) : « В начале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм ».[3] Концепция музыки наиболее полно изложена Блоком в статье **Крушение гуманизма** (1919). Здесь даны следующие антиномии, определяющие исторический процесс :

1. М. Чайковский. **Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева.** М., Музыкальное изд-во П. Юргенсона, б. г., стр. 29.
2. А. Блок. **Собр. соч. в 8-ми томах**, т. 6, М.-Л., 1962, стр. 92. Слова Гоголя — из статьи **Скульптура, живопись и музыка.**
3. А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 358.

Культура — цивилизация ;
цельность — раздробленность ;
музыка — антимузыкальность.

Понятия, входящие в левый ряд — сосуществуют, обуславливают друг друга ; цивилизация, противостоящая культуре — синоним раздробленности и антимузыкальности. Этим двум рядам соответствуют два пространства, два времени : « Одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствует в цивилизованном сознании ; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра... Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов, — в то, другое, нечислимое время ».[1] В нынешнюю пору антимузыкальное начало концентрируется в эгоистическом индивидуализме, тогда как хранителем музыки оказывается стихия — народ, варварские массы ; культура будущего — в « синтетических усилиях революции » (стр. 112).

Такова точка зрения Блока на музыку как на понятие общефилософское, — до известной степени он выступает здесь единомышленником и наследником романтиков, от Жуковского до Фета. Многое связывает его и с современниками-символистами, прежде всего — с Андреем Белым.

Еще в самом начале века Белый теоретически разрабатывал проблему соотношения музыки с другими искусствами, в особенности с поэзией, исходя из положения, формулированного его французскими и бельгийскими предшественниками (Верлен, Малларме, Метерлинк), а также немецкими философами-идеалистами (Шопенгауэр, Ницше), о том, что « ...Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире »,[2] ибо музыка — наиболее полное выражение духа и бытия человека. Высшая форма музыки — симфония, и А. Белый создает в ритмической прозе ряд произведений, являющихся словесной имитацией музыкальной формы — таковы четыре его симфонии : **Северная** (1901), **Драматическая** (1902), **Возврат** (1905), **Кубок метелей** (1908). Определение симфонии, как ее понимает Белый, содержится в одном из писем к А. Блоку — от 6 января 1903 года : « ...в 'симфониях' всегда две борющиеся темы ; в музыкальной теме — она сама, отклонение от нее в многочисленных вариациях

1. А. Блок. **Собр. соч.**, т. 6, стр. 101-102.
2. А. Белый. **Символизм**. М., 1910, стр. 174.

и возврат — сквозь огонь диссонансов ».[1] Впоследствии сам Белый отрекся от этих своих ранних попыток создать близкое словесно-ритмическое подобие симфоний и иных музыкальных форм — он пришел к пониманию того, что слово существенно отличается от материала музыки, звука, и что оно подчиняется другим законам, чем лишенный смысла звук. Гораздо позднее, в начале двадцатых годов, Белый придет к иной теории связи между музыкой и поэзией — к теории « мелодизма ». В предисловии к сборнику **После разлуки** он сетует на то, что современные ему поэтические школы преувеличили — каждая — какую-нибудь сторону стиха : « ...появились футуристы, подчеркнувшие звук слова ; появились имажинисты, подчеркнувшие образ, и т. д. Ныне стих перегружен ухищрениями образа, ритма, инструментовки, но всеми школами недавнего времени пропущена одна существенная сторона стиха : мелодия целого (ритм, инструментовка не имеют еще отношения к мелодии) ; мелодия в стихе есть господство интонационной мимики... Мелодизм — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычуры образов, звуков и ритмов, не координированных вокруг песенной души лирики — мелодии... »[2] В сборнике **После разлуки** (1922) Белый экспериментировал в этом направлении ; впрочем, и здесь прямое подражание музыкальной речи завело его в тупик. Т. Ю. Хмельницкая справедливо замечает, что стихи этого сборника « своим звучанием начисто разрушают мелодию ». Они « превращаются в механический круговорот все тех же беспрерывно выкрикиваемых слов. Это стихи, расчисленные и графически расчерченные, но вполне бесконтрольные в смысловом плане... Они — полное торжество хаоса, и, конечно же, диссонанса, а не мелодии ».[3] Т. Ю. Хмельницкая не говорит лишь о том, что неудача эксперимента объясняется в данном случае попыткой внести в словесное искусство закономерности иного искусства, чисто звукового, — лишить, следовательно, слово присущей ему семантико-стилистической определенности. Поиски Белого были, видимо, чужды Блоку — даже в тех стихотворениях, где он был ближе всего музыкальной стихии, Блок ни на миг не уходил от специфики поэзии в области чисто звуковых форм (ср. **Пляски осенние**, 1905 ; **Свирель запела на мосту...**, 1908 ; **Голоса скрипок**, 1910 ; **Испанке**, 1912 ; **Натянулись гитарные струны...**, 1913 и мн. др.).

Другим поэтом-современником, утверждавшим превосход-

1. **Александр Блок и Андрей Белый. Переписка.** М., Гос. лит. музей, 1940, стр. 9.
2. А. Белый. **Будем искать мелодии.** В кн. : Андрей Белый. **Стихотворения и поэмы.** М.-Л., 1966, стр. 546-547.
3. Т. Ю. Хмельницкая. **Поэзия Андрея Белого.** Цит. изд. стр. 47-48.

ство музыки над литературой, был К. Бальмонт. Можно думать, что слова, высказанные К. Бальмонтом в книге **Поэзия как волшебство**, Блок едва ли одобрял — очень уж они были безвкусны, но мысль Бальмонта была ему, вероятно, не чужда : « Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размерной речью ».[1] Далее — чистейшая « бальмонтовщина » : « ...стих, идущий за стихом, струи-строки, встречающиеся в переплеске рифм, говорят душе не только прямым смыслом непосредственной своей музыки, но и тайным напоминанием ей о том, что эта звуковая смена прилива и отлива взята нами из довременных ритмов Миротворчества... » и т. д. и т. п. Блок смотрел на дело сходно, но иначе — его концепция более содержательна и, так сказать, деловита. В его поэзии музыкальное тождественно прекрасному, антимузыкальное — уродливому, антиэстетическому. Мир без ритма для Блока лишен поэзии и красоты. Такова, например, « проза » стихотворения 1914 года из цикла **Жизнь моего приятеля** (6) :

День проходил, как всегда :
В сумасшествии тихом.
Все говорили кругом
О болезнях, врачах и лекарствах.
О службе рассказывал друг,
Другой — о Христе,
О газете — четвертый.
*Два стихотворца (***поклонники Пушкина***)*
Книжки прислали
С множеством рифм и размеров.
Курсистка прислала
Рукопись с тучей эпиграфов
*(***Из Надсона и символистов***).*
После — под звон телефона —
Посыльный конверт подавал,
Надушённый чужими духами.
Розы поставьте на стол —
Написано было в записке,
И приходилось их ставить на стол...

Это жизнь, представляющая собой непреображенный хаос. Ей противостоит у Блока музыкальный ритм, организующий подлинное существование, а не кажущееся, фальшивое или

1. К. Бальмонт. **Поэзия как волшебство**. М., « Скорпион », 1915, стр. 19.

рутинное.[1] Музыка в блоковском понимании — это то сверхискусство, которое творит красоту, объединяя элементы мира, без того раздробленные — их ничем, кроме музыки, соединить в одно целое нельзя. В стихотворении **День проходил, как всегда...**, каждый элемент стоит сам по себе, ничто не связывает его с другими : болезнь, служба, Христос, газета, эпиграфы, духи, розы, курсистка, и даже Надсон и символисты. В книжках, присланных *поклонниками Пушкина — множество рифм и размеров*, не образующих стихи, не связанных между собой высшим единством — единством музыки ; но они, эти книжки, ничем не связаны и с другими элементами *жизни моего приятеля*. В цитированных стихах 1914 года очень полно выражена отрицаемая Блоком безмузыкальная цивилизация. В них отсутствуют все те признаки, которые преобразуют текст в нечто единое : между тем, образование целостности из самых разнородных элементов — главная черта блоковского искусства. Ведь и в прославленной **Незнакомке** (1906) противопоставлены друг другу уродливый мир безмузыкальной « цивилизации », в котором без всякой связи сосуществуют разнородные элементы, и другой мир, гармонизованный законами высокой словесной музыки. Первый отличается скрипучими, неорганизованно-хаотическими звучаниями :

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач...

Над озером скрипят уключины
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Как и в **Жизни моего приятеля**, здесь в перечислении свалены вместе разные элементы реальности : *пыль, дачи, крендель, плач, визг, луна* ; но и звучания коротких, односложных слов, стоящих в рифме (*дач — плач, визг — диск*) антимузыкальны. Всему этому хаосу образов и звуков противостоит гармония, появляющаяся в стихотворении вместе с таинственной девушкой :

1. См. статью Л. М. Поцепня **Эпитет** *певучий* **в поэзии А. Блока**. Сб. **Вопросы теории и истории языка**. Л., изд. ЛГУ, 1969, стр. 75 и сл. Автор пишет : « ...эпитет становится одним из средств развития столь важного в философско-эстетической системе Блока символа музыки, которая для поэта — выражение истинной жизни, ее творческое начало. С эпитетом *певучий* связаны поиски абсолютного, исконная блоковская тема Вечной Женственности » (стр. 82).

Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.[1]

В Предисловии к **Возмездию** (июль 1919) с особой настойчивостью говорится о самых немыслимо-разнородных фактах бытия — и о том, как музыкальное начало преодолевает их отдельность. 1910 год, когда была задумана поэма, это год : смерти Комиссаржевской, Врубеля и Толстого ; год кризиса символизма и рождения новых направлений — акмеизма, эгофутуризма и футуризма ; весной 1911 произошло убийство Андрея Ющинского и началось дело Бейлиса, в Лондоне вспыхнули « грандиозные забастовки железнодорожных рабочих, в Средиземном море — разыгрался знаменательный эпизод « Пантера — Агадир » ; Блок отмечает еще : расцвет французской борьбы в петербургских цирках, гибель нескольких авиаторов, убийство Столыпина. Перечисление завершается следующей фразой : « Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор ».

Итак, с одной стороны — антимузыкальность **Жизни моего приятеля** с разрозненными, убийственно-отдельными элементами реальности, составляющими мертвую арифметическую сумму ; с другой стороны — единство « музыкального напора » совершенно, казалось бы, несоединимых фактов, максимально удаленных друг от друга. В замысел **Возмездия** входит объединение всех фактов в единую систему словесно-музыкального произведения, отражающую единство внутреннего мира поэта.

Впрочем, сложность задачи увеличена еще тем, что самый объект изображения — русское общество XIX - начала XX веков — относится отнюдь не к « культуре », а к « цивилизации » : значит,

1. Подробный анализ этого стихотворения см. в моей книге **Поэзия и перевод**. Л., 1963, стр. 381. Вывод из этого анализа : « Поэтическое содержание стихотворения Блока раскрывается через образ музыки, звучащей в каждом слове, музыки, рождающейся как антитеза уродливым звукам пошлого ресторанного мира... Но эта музыка звучит в словах, она рождается из единства звучаний и смыслов. Строка *Дыша духами и туманами* впечатляет не только сквозным А, но еще и тем, что этот звук объединяет три различных слова : первое относится к женщине, второе связывает ее с миром ресторанной пошлости, третье — с величавой стихией природы. Музыкальная нота служит средством, связывающим воедино все три темы стихотворения : Она — Проза — Поэзия » (стр. 383).

« Незнакомке » посвящена замечательная статья Джона Боулта — John E. Bowlt, Aleksandr Blok : **The Poem « The Unknown Lady »**, in **Texas Studies in Literature and Language**, vol. XVII, 1975, pp. 349-356.

оно, это общество, заведомо неорганично. Создать цельное, музыкальное произведение, отражающее, однако, нецельную, немузыкальную жизнь — таковы намерения Блока. В поэме **Двенадцать** осуществить такое соединение оказалось возможным : ведь с точки зрения Блока революция принесла с собой новое торжество музыкального начала ; ей свойствен антииндивидуализм ; массовость и стихийность революции — источники ее музыкальности. **Двенадцать** — поэма о преображении мира цивилизации в мир культуры, о победе « музыкального напора » революционной стихии. Вспомним блоковские слова из статьи **Интеллигенция и Революция** (1918) : « ...слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра... Бороться с ужасами может лишь дух... А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию ».[1]

Эти слова — лучший авторский комментарий к **Двенадцати**, поэме, в которой есть и « отдельные визгливые и фальшивые ноты », и — перекрывающий их — « величавый рев — звон мирового оркестра ».

В **Возмездии** все иначе. Там еще нет « мирового оркестра » Революции, это поэма о « цивилизации », — о русской интеллигенции начала века, в недрах которой постепенно вызревала готовность слушать и понимать « новую музыку », принять возрождение « культуры ».

Напомним, что именно в пору, когда оформлялся замысел **Возмездия**, в 1909 году, Блок особенно напряженно размышляет в своем дневнике о месте музыки в системе других искусств, в жизни художника, да и человека вообще. Например, 29 июня он записывает — под впечатлением музыки Вагнера : « Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. Ее нематериальные, бесконечно малые атомы — суть *вертящиеся* вокруг центра точки. Оттого каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем — во всем ее мгновенном многообразии и текучем. « Настоящего » в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее вообще есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. Музыкальный атом есть самый совершенный — и единственный реально существующий, ибо — творческий ». И далее : « Поэзия исчерпаема (хотя еще долго способна развиваться, не

1. А. Блок, **Собр. соч.**, т. 6, М.-Л., 1962, стр. 19-20.

сделано и сотой доли), так как ее атомы несовершенны — менее подвижны. Дойдя до предела своего, поэзия, вероятно, утонет в музыке.

Музыка — предшествует всему, что обусловливает. Чем более совершенствуется мой аппарат, тем более я разборчив — и в конце концов должен *оглохнуть вовсе* ко всему, что не сопровождается музыкой (такова *современная* жизнь, политика и тому подобное). »[1]

Первая глава **Возмездия** открывается характеристикой двух веков — девятнадцатого и двадцатого. Обе характеристики влизки, но и различны до противоположности. XIX век, по Блоку, эпоха безраздельного господства низкой прозы ; автор сталкивает синонимические ряды, показывая победу одного из синонимов над другим, — низкого и прозаического над высоким, поэтическим :

19. *Век не салонов, а гостиных,*
Не Рекамье, — а просто дам...[2]

41. *Там — вместо храбрости — нахальство,*
А вместо подвигов — « психоз »...

47. *Рожком горниста — рог Роланда*
И шлем — фуражкой заменя...

В портрете XIX века главным оказывается параллельное развитие двух контрастных тем : высокой, отрицаемой — точнее, отвергнутой веком ; и низкой — принятой и утвержденной им как жизненная норма. Противопоставления повторены многократно — как в следующих стихах :

1. А. Блок. **Записные книжки.** М., 1965, стр. 150-151. Различию между « музыкальностью » стихов А. Блока первых сборников и Третьей книги посвящены содержательные страницы книги Софи Бонно /Лаффит/ **Поэтический мир Александра Блока** : « La musique des premiers recueils est rudimentaire, floue, et comme traversée du *déjà-entendu* des romances... La romance se fait parfois hymne, cantique ; mais on ne trouve guère de musique qui, dans le Premier volume, baigne dans une sorte d'ivresse sonore. Les allitérations, les assonances, les échos s'y répondent sans mesure... Mais le poète, plutôt qu'il le domine, se laisse emporter par cet océan de sons aux vagues mêlées, sans nombre et sans ligne nette : musique non encore gouvernée, orchestrée... Mais le **Monde terrible** ouvre véritablement pour Blok le règne de la maîtrise... l'harmonie en lui, débarrassée de toute scorie, se fait concentrée, pure. Une virile noblesse en émane, qui ennoblit tout ce qu'elle touche. Et, de cette musique-là, le Troisième volume est chargé. » Sophie Bonneau. **L'Univers poétique d'Alexandre Blok.** Paris, Institut d'Études Slaves, 1946, p. 353.

2. Здесь и ниже цифра слева обозначает порядковый номер стиха в первой главе **Возмездия**.

33. *Там, в сером и гнилом тумане,*
Увяла плоть, и дух погас,
И ангел сам священной брани,
Казалось, отлетел от нас :
Там — распри кровные решают
Дипломатическим умом,
Там — пушки новые мешают
Сойтись лицом к лицу с врагом,
Там — вместо храбрости — нахальство... и т. д.

Архаические сочетания *ангел священной брани, распри кровные* и т. д. относятся к теме высокого прошлого ; это — побочная тема Интродукции (ПТИ), уступающая первенство главной теме (ГТИ). ГТИ — это, так сказать, стилистическая доминанта XIX века ; в ее состав входят : модные слова и понятия, зачастую — синонимичные (*нейрастения, скука, сплин*) ; наименования почти терминологического типа (*Век... конгрессов, банков, федераций... акций, рент и облигаций*), модные обороты из интеллигентского обихода (*...умозрительных понятий, матерьялистских малых дел, ...Застольных спичей, красных слов* и т. д.) ; низкая проза, впадающая в разговорность (*И вечно ссорится начальство, И длинный громоздкой обоз Волочит за собой команда, Штаб, интендантов, грязь кляня*). Заметим, что в этом стиле ГТИ — преобладают варваризмы типа : *нейрастения, сплин, конгрессы, федерации, спичи, акции, ренты, интенданты* и т. д. Век девятнадцатый — эпоха буржуазной прозы (*Век буржуазного богатства...*). Его характеристика дана на фоне известных современному читателю иных, предшествующих характеристик. Таков не только эпитет *железный*, восходящий к Баратынскому, Вяземскому, Пушкину, но и вся Интродукция. Сравним, например, близкие к блоковскому началу тексты, ставшие привычными в журналистике своего времени :

Век бесчестья, век обмана,
Век залогов и опек,
Век комедий и романа...
Вот он, современный век.

Век, где всякий вас надует,
Век, где каждый человек
И без магии колдует...
Девятнадцатый наш век.

Век развития прогресса,
Безгреховный чистый век,
Век компаний интереса...
Вот он, современный век.

Век научного успеха,
Снобов, франтов модный век,
Век и траура и смеха
— Девятнадцатый наш век !

(Журн. **Весельчак**, 1859, № 2, стр. 23)

Или — в 1881 году, в сатире И. Ф. Тхоржевского **Наш век** :

Век бестолковый, век кровавый,
Своим позором гордый век, —
Ты всех зверей венчаешь славой
И погибает — человек !

Чтобы в твоих глазах подняться,
В своих глазах он должен пасть.
Он должен вечно пресмыкаться,
Чтоб в честь когда-нибудь попасть.

...Твои светила — интриганы,
Твои герои — резники ;
Твои практические планы
Для всех грабителей с руки.

...Безумно зол твой агитатор,
И полновластен твой палач !
Науки всей эксплоататор,
Сильнее всех теперь богач !...

(Журн. **Фаланга**, Тифлис, 1881, № 7, стр. 1)

Еще через 30 лет, уже в пору, когда задумано **Возмездие** :

Век наш — век прогресса, моды,
Век паяцев, медных лбов :
Нет людей — так есть уроды
Всех размеров и сортов.

Нет таланта — есть фиглярство,
Нет ума, так есть капкан,
Хоть нет свободы — есть мытарство,
Чести нет — так есть карман...

(Журн. **Гудок**, Тифлис, 1910, № 3, стр. 3, Подпись — « Пессимист »)

У нас нет оснований утверждать, что Блоку были знакомы эти три предшествующие ему текста, хотя сходство — образное, фразеологическое, интонационное — бросается в глаза. В данной связи важно одно : блоковский « словесно-стилистический портрет » XIX века мог восприниматься современным ему читателем как преобразованная цитата, как обобщение журнальных сатир ; разумеется, это придает ГТИ дополнительную экспрессию и мотивирует вывод Блока : *Тот век немало проклинали...*

Существенно и то, что Блок строит перечисление отдельных элементов (ср. **Жизнь моего приятеля**), никак друг с другом не связанных : это атомизированная реальность раздробленной « цивилизации ».

Затем — другая характеристика : XX век. Все иначе : нет прежней прозы (ГТИ) и нет архаической возвышенности (ПТИ). Новый век иной : он трагичен, его проза проникнута ощущением катастрофичности. Ср. сочетание далеких стилей в строках :

67. *И первый* **взлет аэроплана**
В пустыню неизвестных сфер...

Нагнетаются оценочные эпитеты однородного плана :

54. *Еще* **страшнее** *жизни мгла...*
59. *Кометы* **грозной** *и хвостатой*
Ужасный *призрак в вышине...*
65. *Сознанье* **страшное** *обмана...*

И другая группа эпитетов :

61. **Безжалостный** *конец Мессины...*
63. *И* **неустанный** *рев машины...*
69. *И отвращение от жизни,*
И к ней **безумная** *любовь...*
75. **Неслыханные** *перемены,*
Невиданные *мятежи...*

Назревает катастрофа, пока скрытая от взоров людей, но предчувствуемая ими. Сравним два вопроса, касающиеся судьбы человека, — они тоже и сходны, и глубоко различны. В части, посвященной XIX веку, читаем :

25. *А человек ? — Он жил безвольно :*
Не он — машины, города,
« Жизнь » так бескровно и безбольно
Пытала дух, как никогда...

В части, посвященной XX веку, вопрос меняется ; теперь он обращен к тому, о ком выше говорилось в третьем лице :

77. *Что ж, человек ? – За ревом стали,*
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему ?
О чем – машин немолчный скрежет :
Зачем – пропеллер, воя, режет
Туман холодный – и пустой ?...

Стилистически обе части отличаются весьма существенно. Сходство их достигается параллелизмом вопросов (*А человек ?... Что ж, человек ?...*), подобием перечислительных конструкций и – общей для обеих частей – образностью, выходящей за пределы « календарного времени ». Так, сквозь обе части проходит мотив мрака. В части 1 :

3. *Тобою в мрак ночной, беззвездный...*
5. *В ночь умозрительных понятий...*

В части 2 :

54. *Еще страшнее жизни мгла*
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

И мотив тумана :

В части 1 :

31. *...насылая*
Гуманистический туман :
Там, в сером и гнилом тумане,
Увяла плоть, и дух погас...

В части 2 :

82. *Зачем – пропеллер, воя, режет*
Туман холодный – и пустой ?

Но, может быть, еще выразительней объединяющие обе части негативные эпитеты, которые становятся образом бездушной эпохи. Таковы :

3. *...в мрак ночной,* **без***звездный,*
Бес*печный брошен человек !*
7. **Бес***сильных жалоб и проклятий*
Бес*кровных душ и слабых тел !*
27. *...« Жизнь » так* **бес***кровно и* **без***больно*
Пытала дух...

53. *...Еще бездомней,*
Еще страшнее жизни мгла...
61. **Без***жалостный конец Мессины...*

А затем еще несколько негативных определений с другим префиксом :

68. *В пустыню* **не***известных сфер...*
75. **Не***слыханные перемены,*
Не*виданные мятежи...*
81. *...машин* **не***молчный скрежет...*
(На 83 стиха — 11 негативных определений !)

Так в Интродукции — и картина раздробленной на отдельные элементы цивилизации, и, в то же время, единство авторского голоса, который, вопреки различию стилей, господствует над текстом, объединенным не только движением астрофического четырехстопного ямба, но и рядом иных конструктивных факторов.

Вслед за общим вступлением, сопоставляющим два столетия и обращенным в неведомое будущее заключающими его вопросами, которые остаются без ответа (*Какие дали... Открылись взору твоему ? О чем машин... скрежет ? Зачем — пропеллер... режет Туман — холодный и пустой ?*), идет обращение к читателю, круто меняющее стилистический строй :

84. *Теперь — за мной, читатель мой,*
В столицу севера больную,
На отдаленный финский брег !

Этот переход вызывает ассоциацию с **Медным всадником**, в начале которого аналогичный сдвиг : после величавой Интродукции о Петербурге, о судьбах России, о Петре, ее преобразователе, — Интродукции, которая кончается торжественным обращением к российской столице :

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия ;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра !

следует стилистически иное, подчеркнуто-прозаическое обращение — уже не к Петербургу, а к друзьям-читателям :

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Перелом от одного жанра к другому — от высокой поэмы к прозаической (хотя и стихами изложенной) повести : одна музыкально-стилистическая тема сменилась другой. То же у Блока, — условное обращение к Человеку (*Что ж, человек ?...*) сменилось повествовательным, вполне жизненно-достоверным обращением к читателю : *Теперь за мной, читатель мой...*

После обращения к друзьям-читателям у Пушкина — начало повествования, посвященного Евгению :

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом...
В то время из гостей домой
Пришел Евгений молодой...

После обращения к читателю у Блока — начало повествования, сходного по тону с пушкинским, хотя и другого :

87. *Уж осень семьдесят восьмую*
Дотягивает старый век...
94. *Куда народ валит с утра ?*

В Интродукции — предельно сжатая характеристика эпохи : движение времени как бы остановлено, превращено в картину ; два столетия даны как обобщенные до аллегоризма « персонажи », обладающие статически определенными чертами. Время, сгустившись, стало пространством, обрело устойчивую завершенность социального портрета. Так было и в **Медном Всаднике** — пушкинское Вступление тоже представляло собой портрет века (*Прошло сто лет...*), увиденного через образ города. Портрет, сгущенный до неподвижности эпохи, сменяется действием, движением времени. Это движение, в сущности, является разработкой тем, уже заложенных в Интродукции : там XIX век изображен в целом, как законченный « персонаж » ; здесь он развертывается перед читателем в смене временны́х точек, отдельных следующих друг за другом эпизодов. Хронологические рамки первой главы **Возмездия** — всего три года : 1878-1881 ; но эти три года движутся, а их динамика противоположна предшествующей статике.

Ход времени словесно воплощен в глаголах движения, которых в Интродукции автор избегал (ср. перечислительные построения и первой, и второй частей Интродукции : *Пожары дымные заката..., Безжалостный конец Мессины... Сознанье страшное обмана... И отвращение от жизни...* и т. д.), а также в образах природы : последнее особенно важно ; время — это жизнь, а жизнь для Блока — природа. Природа оказывается также синонимом России. Образуется следующий синонимический ряд : **Время — Жизнь — Природа — Россия**. Не понимая этого своеобразного толкования слов у Блока, этого уравнивания в его системе различных понятий, нельзя понять ни лирики Блока, ни даже его поэмы.

В первой главе **Возмездия** фабула складывается из следующих эпизодов : 1) Возвращение в Петербург гвардии, участвовавшей в русско-турецкой войне 1877-1878 годов (стихи 87-256) ; 2) Сходка народовольцев (стихи 261-354) ; 3) Семья Бекетовых (стихи 365-595) ; 4) Салон Анны Вревской (стихи 616-665) ; 5) Появление Демона (стихи 666-905) ; 6) Заключение (стихи 880-925). Между собой эпизоды связаны стихами, ведущими сквозь всю главу музыкально-стилистическую тему Времени. Так, эпизод 1 кончается строками о том, что *Вся жизнь в столице, как пехота, Гремит по камням мостовых, Идет, идет — нелепым строем, Великолепна и шумна...* ; затем, после пробела :

257. *Пройдет одно — придет другое,*
Вглядись — уже не та она,
И той, мелькнувшей, нет возврата,
Ты в ней — как в старой старине...

Снова пробел, и эпизод 2 начинается строками :

261. *Замедлил бледный луч заката*
В высоком, невзначай, окне...

(которые подхватывают начало эпизода 1 :

89. *В Европе спорится работа,*
А здесь — по-прежнему в болото
Глядит унылая заря...)

Между эпизодом 2 и 3 тема продолжается, причем предыдущая связка повторена в первом стихе почти текстуально :

365. *Прошло одно — идет другое,*
Проходит пестрый ряд картин.

Не замедляй, художник : вдвое
Заплатишь ты за миг один
Чувствительного промедленья...

Между эпизодом 3 и 4 — вставка о ястребе, похищающем птенцов :

596. *Встань, выйди поутру на луг :*
На бледном небе ястреб кружит...

Эта вставка кончается раскрытием метафоры-аллегории :

613. *Россия-мать, как птица, тужит*
О детях ; но — ее судьба,
Чтоб их терзали ястреба.

Заключение главы начинается стихами :

880. *Но все пошло неотвратимо*
Своим путем. Уж лист, шурша,
Крутился. И неудержимо
У дома старилась душа.

В конце же заключения (цитирую не до самого конца !) читаем :

918. *А жить — и путанно, и трудно :*
То — над Россией дым стоит...
Отец, седея, в дым глядит...

Деепричастие *седея* сосредотачивает в себе движение времени, придающее тексту элемент фантастичности. В этом слове концентрируется большой временной интервал — годы и годы ; значение слова выходит за пределы его предметного смысла, но ведь и *дым* здесь символический : он *над Россией... стоит*. Строка *Отец, седея, в дым глядит* и реальна, и символична. В черновике Блока имеется заметка : « Дым этой бомбы (которой 1 марта 1881 года был убит Александр II. — Е. Э.) надолго заволок Россию. Тем временем она вернулась с ребенком ». Теперь приведем и самый конец главы :

921. *Тоска ! От дочки вести скудны...*
Вдруг — возвращается она...
Что с ней ? Как стан прозрачный тонок !
Худа, измучена, бледна...
И на руках лежит ребенок.

Бытовая сцена ? Разумеется. С бытом связано и слово *дочка* и все определения. Но только что был символический дым *над Россией*, — и появление *дочки* с ребенком на руках двоится : это и быт, и чуть ли не евангельская символика.

Тема времени разрабатывается Блоком не только между эпизодами, но и внутри них. В особенности — в главном, центральном эпизоде главы, третьем : о семье Бекетовых. Так, о *русской жизни* здесь читаем, что

389. *Как вешняя река, она*
Внезапно тронуться готова,
На льдины льдины громоздить
И на пути своем крушить
Виновных, как и невиновных,
И нечиновных, как чиновных...

Метафора развивается дальше — о старшей дочери и ее муже, либеральном пустослове, будет сказано :

557. *Нет, вешний лед круша, не смоет*
Их жизни быстрая река :
Она оставит на покое
И юношу, и старика —
Смотреть, как будет лед носиться,
И как ломаться будет лед...

И, наконец, о судьбе всей семьи :

587. *Так жизнь текла в семье. Качали*
Их волны. Вешняя река
Неслась — темна и широка,
И льдины грозно нависали,
И вдруг, помедлив, огибали
Сию старинную ладью...
Но вскоре пробил час туманный...

Тема Жизни-Времени, выраженная метафорой *вешней реки*, взламывающей лед, лейтмотивом проходит через эпизод 3, — она представляет собой ответвление другой темы, более общей : темы Времени — Истории — России, выраженной в образах Природы (*заря, закат, ястреб, дым*).

Внутри каждого из эпизодов своя стилистическая система, — свое сплетение и противоборство словесно-музыкальных тем, так или иначе восходящих к темам, формулированным в Интродукции :

Эпизод 1. Петербург с торжеством встречает армию, возвращающуюся с русско-турецкой войны. Сменяют друг друга и смешиваются, образуя стилистические диссонансы, несколько различных точек зрения, воплощенных — каждая — в определенном стиле.

Стиль I. Точка зрения повествователя. Хаос толпы выражается в хаосе перечислений, восходящих к перечислениям в Интродукции :

97. *И Забалканский, и Сенная*
Кишат полицией, толпой,
Крик, давка, ругань площадная...
105. *Стена народу, тьма карет,*
Пролетки, дрожки и коляски,
Султаны, кивера и каски,
Царица, двор и высший свет !

Стиль II. Точка зрения официальная. В авторское повествование вторгаются иностилистические планы, отражающие надутую газетно-романтическую риторику :

125. *Разрежены их батальоны,*
Но уцелевшие в бою
Теперь под рваные знамена
Склонили голову свою...
Конец тяжелого похода,
Незабываемые дни !
Пришли на родину они,
Они — средь своего народа !

Стиль III. Точка зрения офицеров. Дается ряд армейских легенд, изложенных в соответствующем речевом стиле :

186. *Их речи об одном твердят :*
Как Белый Генерал на белом
Коне, средь вражеских гранат,
Стоял, как призрак невредимый,
Шутя спокойно над огнем ;
Как красный столб огня и дыма
Взвился над Горным Дубняком ;
О том, как полковое знамя
Из рук убитый не пускал ;
Как пушку горными тропами
Тащить полковник помогал ;

Как царский конь, храпя, запнулся
Пред искалеченным штыком,
Царь посмотрел и отвернулся,
И заслонил глаза платком...

Передана особая, среди боевых офицеров понятная речь : *Белый Генерал* — так называли Скобелева ; *штык* — в смысле « рядовой солдат » (выше — офицерский жаргон в строках : *Лениво шевеля усами Перед униженным 'штрюком'*, где *штрюк* — жаргонный синоним для не-военного).

Стиль IV. Точка зрения всезнающего и анализирующего автора-поэта :

203. *Того, кто побыл на войне,*
Порой пропитывает холод —
То роковое **все равно,**
Которое подготовляет
Чреду событий мировых
Лишь тем одним, что не мешает...

Стиль V. Точка зрения городского обывателя :

228. *Смотри : глава семьи почтенный*
Сидит верхом на фонаре !
Его давно супруга кличет,
Напрасной ярости полна,
И, чтоб услышал, зонтик тычет,
Куда не след, ему она.
Но он и этого не чует
И, несмотря на общий смех,
Сидит, и в ус себе не дует,
Каналья, видит лучше всех !...

Эта стилистическая линия опирается на городское просторечие, свойственное мещанину, — в нем образуют какофоническую смесь элементы книжные (*глава семьи, супруга*) и фамильярно-разговорные слова и выражения (*тычет, куда не след, каналья, в ус себе не дует*) ; сюда примыкает и

Стиль VI. Точка зрения простонародья :

242. *...ванька, тумбу огибая,*
Напер на барыню — орет
Уже по этому случа́ю
Бегущий подсобить народ
(Городовой — свистки дает)...

Стиль, определенно маркированный экспрессией отдельных лексических единиц (*ванька, напер, барыня, орет*) и оборотов (*по этому случáю*).

Все эти шесть стилистических планов объединены авторской речью, причем свойственные автору речевые формы (стили I и, особенно, IV) проникают остальные планы, вступая с ними во взаимодействие, еще и усиливающее диссонанс. Ср. :

211. *И власть торопится скорей*
Всех тех, кто перестал быть пешкой,
В тур превращать, или в коней...

А нам, читатель, не пристало
Считать коней и тур никак,
С тобой нас нынче затесало
В толпу глазеющих зевак,
Нас вовсе ликованье это
Заставило забыть вчера...
У нас в глазах пестрит от света,
У нас в ушах гремит ура !
И многие, забывшись слишком,
Ногами штатскими пылят,
Подобно уличным мальчишкам,
Близ марширующих солдат...

Итак, многообразие точек зрения на один и тот же реальный эпизод, выраженное в многообразии взаимодействующих, сплетающихся, проникающих друг в друга и взаимопротиворечивых стилистических планов. Равноправны ли они ? Все ли они истинны ? Патетика стилей II и III (официально-газетного чествования и армейских легенд) опровергнута ироническим снижением, стили V и VI (обывателей и простонародья) дискредитированы ироническим возвышением. Можно сказать, что эти стилистические планы взаимоуничтожаются в общей динамике рассказа, и сохраняет безусловную истинность авторский голос, звучащий в стилях I и IV. Именно в плане стиля IV и звучит уже цитированная концовка всего эпизода :

252. *Да, нынче, в день возврата их,*
Вся жизнь в столице, как пехота,
Гремит по камню мостовых,
Идет, идет — нелепым строем,
Великолепна и шумна...

Эпизоду 1 и в самом деле намеренно приданы черты стилистического хаоса, — хаоса, свойственного столичной жизни и толпе. В сущности, все здесь изображенное лишено истинности, а значит и музыкальности : хаос эпизода восходит к Интродукции, где, как мы помним, было уже обобщенно сказано о XIX веке, что *ангел сам священной брани, Казалось, отлетел от нас*, ибо *Там — вместо храбрости — нахальство, А вместо подвигов — « психоз »..* (стихи 35-49).

Эпизод 2. Сходка народовольцев.

После уже приводившейся связки, передающей движение времени (*Пройдет одно — придет другое...*), вступаем в иной мир, где господствуют иные закономерности. Здесь тоже сменяют друг друга стилистические планы, определенные различными точками зрения :

Стиль I. Точка зрения обобщающего и анализирующего автора-поэта (ср. в эпизоде 1 стиль IV).

261. *Замедлил бледный луч заката*
В высоком, невзначай, окне.
Ты мог бы в том окне приметить
За рамой — бледные черты,
Ты мог бы некий знак заметить,
Которого не знаешь ты,
Но ты проходишь — и не взглянешь,
Встречаешь — и не узнаешь,
Ты за другими в сумрак канешь,
Ты за толпой вослед пройдешь.

Стиль авторского размышления опирается на высокие, по-блоковски многозначительные слова *некий знак, сумрак*, на загадочно-перекликающиеся сочетания *бледный луч — бледные черты*, настойчиво повторенное обращение *ты* : *ты мог бы... ты мог бы..., ...не знаешь ты, ты проходишь, ты за другими... ты за толпой...* Из дальнейшего текста оказывается, что это обращение — не к читателю, а к городскому обывателю, прохожему, не способному увидеть позади привычной видимости таинственную и чреватую будущим суть Истории, Времени, России ; вместе с обращением к столичному мещанину-прохожему возникает и

Стиль II. Точка зрения городского обывателя (ср. в эпизоде 1 стиль V) :

271. *Ступай, прохожий, без вниманья,*
Свой ус лениво теребя,
Пусть встречный человек и зданье —
Как все другие — для тебя.

Ты занят всякими делами,
Тебе, конечно, невдомек,
Что вот за **этими** *стенами*
И твой скрываться может рок...

Элементы этого стиля постепенно нарастают ; появляются отчетливо маркированные лексические факты : *занят всякими делами, невдомек*, разговорное *вот* (*...вот за этими стенами*), приобретающие подчеркнутую экспрессию в сочетании с таким словом из стиля I, как *рок*. Обывательская разговорность продолжает расти и усиливаться, достигая высшей точки в следующем четверостишии, заключенном в скобки :

279. *(Но если б ты умом раскинул,*
Забыв жену и самовар,
Со страху ты бы рот разинул
И сел бы прямо на троттуар !)

Скобки говорят о том, что голос автора перебивается другим голосом : это как бы чужая речь, выделенная своеобразно-графическим способом. Затем, после пробела, следует

Стиль III. Точка зрения повествователя (ср. в эпизоде 1 стиль I) :

283. *Смеркается. Спустились шторы.*
Набита комната людьми,
И за прикрытыми дверьми
Идут глухие разговоры,
И эта сдержанная речь
Полна заботы и печали.
Огня еще не зажигали
И вовсе не спешат зажечь.

Дается объективное описание сходки и два отдельных портрета : молодой женщины и мужественно-сурового гостя ; это — не названные в тексте С. Л. Перовская и С. М. Степняк-Кравчинский. Сами эти портреты замечательны : в них преобладает описательно-повествовательный стиль III, но и стиль I в них участвует, внося в объективную характеристику ярко-оценочные черты. Так, в портрете Перовской (выделяем курсивом элементы стиля I) :

301. *Большой ребячий лоб не скрыт*
Простой и скромною прической,
Широкий белый воротник
И платье черное — все просто,

Худая, маленького роста,
Голубоокий детский лик,
Но, как бы что **найдя за далью,**
Глядит внимательно, в упор,
И этот **милый, нежный взор**
Горит отвагой и печалью...

Эпизод оканчивается описанием конспиративного застолья. Кажется, речь идет лишь о том, как заговорщики пьют пунш ; на самом деле этот кусок содержательнее : блоковские слова *заря, пламя, огонь, толпа мраков, свет* воспринимаются в контексте не стиля III, а стиля I — они проникнуты романтической символикой :

339. *Заря погасла. И мужчины*
Вливают в чашу ром с вином,
И пламя синим огоньком
Над полной чашей побежало,
Над ней кладут крестом кинжалы.
Вот пламя ширится — и вдруг,
Взбежав над жженкой, задрожало
В глазах столпившихся вокруг...
Огонь, борясь с толпою мраков,
Лилово-синий свет бросал...

В эпизоде 2 взаимодействуют те же музыкально-стилистические планы, что и в эпизоде 1, только соотношение между ними другое, и здесь иначе устанавливается иерархия истинного и неистинного : правда — в романтическом, не в прозе, а в поэзии. В эпизоде 1 романтическое, поэтическое начало несло в себе ложь.

Эпизод 2 противоположен эпизоду 1. Там — Россия официальная, здесь — сокровенная. Там — внешняя жизнь, фасад Империи ; здесь — внутренняя Россия, ее незримое подполье. Там — прошлое страны, кажущееся настоящим ; здесь — настоящее, чреватое будущим. Кажимость и сущность — так соотносятся между собой обе картины : торжественная встреча гвардии — и тайная сходка революционеров. В эпизоде 1 — фальшивые армейские легенды о Белом Генерале и героическом великодушии царя. В эпизоде 2 — подлинное величие духа, которое сулит « неслыханные перемены, невиданные мятежи ». Из этой противопоставленности эпизодов вытекает и противопоставленность двух вариантов романтического стиля друг другу, как противопоставлены ложь и правда.

Следующий эпизод — третий — история петербургской дворянской семьи, не названной в тексте семьи Бекетовых. Он тоже складывается из многих стилевых линий, возникающих вместе с новыми персонажами и уходящих вместе с ними. Таковы, например :

— стиль интеллигентского фамильярного разговора, начиненного ходовыми литературными цитатами и в определенном кругу понятными намеками :

411. *« Семейство — вздор, семейство — блажь », —*
Любили здесь примолвить гневно,
А в глубине души все та ж
« Княгиня Марья Алексевна »...

— стиль, содержащий фразеологию русских либералов 40-х — 50-х годов :

447. *Глава семьи...*
...поныне
В числе людей передовых,
Хранит гражданские святыни,
Он с николаевских времен
Стоит на страже просвещенья...

— стиль, содержащий фразеологию демократов-разночинцев и нигилистов 60-х годов :

503. *Жених — противник всех обрядов*
(Когда « страдает так народ »).
Невеста — точно тех же взглядов :
Она — с ним об руку пойдет,
Чтоб вместе бросить луч прекрасный,
« Луч света в царство темноты »...

Несерьезность этой фразеологии выясняется следующими, рифмующими с предыдущим двустишием стихами ; они заключены в скобки, являясь как бы внутренним голосом невесты :

509. *(И лишь венчаться не согласна*
Без флер д'оранжа и фаты).

И далее, тот же персонаж, несколько позднее, уже став мужем,

549. *...спорит втуне,*
Вступая в разговор с отцом
О социализме, о коммуне,
О том, что некто — « подлецом »
Отныне должен называться
За то, что совершил донос...
И вечно будет разрешаться
« Проклятый и больной вопрос »...

Блок строит историю семьи Бекетовых как смену интеллигентских стилей ; в сущности, это не « история одной семьи », но, как и у Золя в **Ругон-Маккарах** (служивших для Блока в известной мере образцом), нечто гораздо более широкое — история русской интеллигенции XIX века, причем своеобразная история интеллигенции в ее разговорных стилях.

Не будем следить в подробностях за этапами развития семьи ; пройдем мимо эпизода 4, посвященного, как уже говорилось, салону Анны Вревской (в реальности — А. П. Философовой), в котором, по слову Блока, была « различных состояний смесь » и, в соответствии с этим, у Блока смесь различных интеллигентских стилей ; приведем лишь следующий отрывок, содержащий пять стилевых вариантов :

624. 1) *С простертой дланью вдохновенно*
Полонский здесь читал стихи.
2) *Какой-то экс-министр смиренно*
Здесь исповедовал грехи.
3) *И ректор университета*
Бывал ботаник здесь Бекетов,
И многие профессора,
4) *И слуги кисти и пера,*
5) *А также — слуги царской власти,*
И недруги ее отчасти... и т. д.

Остановимся подробнее на ином аспекте романтического стиля, возрождающегося в поэме в связи с появлением нового « Байрона » (прототипом для которого послужил отец поэта, Александр Львович Блок). Первая его характеристика дана в уже цитированном вставном стихотворении о ястребе, который

607. *...жертву бедную когтит*
И вновь, взмахнув крылом огромным,
Взлетел — чертить за кругом круг,
Несытым оком и бездомным
Осматривать пустынный луг...
Куда ни взглянешь — кружит, кружит...

Россия-мать, как птица, тужит
О детях ; но — ее судьба,
Чтоб их терзали ястреба.

Уже из этого отступления становится ясно, что « Байрон » будет иметь значение не только для истории семьи, но и для истории России. Между тем, вот главное в нем : он — носитель

романтического начала, развивающего то, что уже встречалось в эпизодах 1 и 2 — два раза в противоположных друг другу функциях. Каков же романтический стиль новоявленного Байрона? Юноша отличается *тяжелым пламенем печали* (стих 695) и может быть сравнен с Байроном *какой-то тайной страстью* :

702. *Потомок поздних поколений,*
В которых жил мятежный пыл
Нечеловеческих стремлений, —
На Байрона он походил,
Как брат болезненный на брата
Здорового порой похож :
Тот самый отсвет красноватый,
И выраженье власти то ж,
И то же порыванье к бездне.
Но — тайно околдован дух
Усталым холодом болезни,
И пламень действенный потух,
И воли бешеной усилья
Отягчены сознаньем.
Так
Вращает хищник мутный зрак,
Больные расправляя крылья.

Такова характеристика от автора-поэта (ср. в эпизоде 1 стиль IV). Она сменяется точкой зрения автора-повествователя :

724. *В семействе принят, как родной,*
Красивый юноша... и т. д.

А дальше текст расслаивается. « Байрон » ухаживает за младшей сестрой. Теперь характеристика его дается : 1) от него самого, 2) от влюбленной в него девушки, 3) от всепонимающего скептика-автора. Последний не отходит ни на миг от своих героев — рядом с их внутренними монологами звучат его заключенные в скобки комментарии, иронически переосмысляющие эти монологи, дезавуирующие романтическую ложь.

1. Характеристика « Байрона », как он видит себя сам :

764. *Он ненавистное — любовью*
Искал порою окружить,
Как будто труп хотет налить
Живой, играющею кровью...

Это напускной демонизм, использующий почти прямые цитаты из Лермонтова. Дальше говорится об игре на фортепьяно, которой отдается герой, разочаровавшийся в *пыли словесной* ; эта игра рассказана в следующих банально-романтических стихах :

778. *И на покорную рояль*
Властительно ложились руки,
Срывая звуки, как цветы,
Безумно, дерзостно и смело,
Как женских тряпок лоскуты
С готового отдаться тела...
Прядь упадала на чело...
Он сотрясался в тайной дрожи...
(Все, все — как в час, когда на ложе
Двоих желание сплело...)
И там — за бурей музыкальной —
Вдруг возникал (как и тогда)
Какой-то образ — грустный, дальный,
Непостижимый никогда...
И крылья белые в лазури,
И неземная тишина...
Но эта тихая струна
Тонула в музыкальной буре...

Последние 8 строк кажутся вполне серьезными — очень уж они блоковские. Но их опровергает последующее, — несколько строк, идущих от скептического автора-повествователя :

796. *Что ж стало ? — Все, что быть должно :*
Рукопожатья, разговоры,
Потупленные долу взоры...
                              ...Он стал
Своим в семье. Он красотою
Меньшую дочь очаровал.
И царство (царством не владея) —
Он обещал ей...

2. Характеристика « Байрона », как его видит « она » :

810. *...чуждо, пусто, дико стало*
Все, прежде милое, кругом —
Под этим странным обаяньем
Сулящих новое речей,
Под этим демонским мерцаньем
Сверлящих пламенем очей...

Он — жизнь, он — счастье, он — стихия,
Она нашла героя в нем...

Следует два выспренных монолога : его, который понимает, *Как бедный мучится ребенок, Что счастие ребенку дать — теперь — в его единой власти...* и не спешит с объяснением ; ее, которая терзается тем, что *он не любит, он играет*. Затем — всесторонняя оценка ситуации от автора, или, точнее, от всех ипостасей автора : поэта, историка-публициста, повествователя. Итак —

3. Характеристика от автора :

а) Автор-поэт

продолжает лейтмотив-метафору, которая сопровождает « Байрона » :

846. *(Смотри : так хищник силы копит :*
Сейчас — больным крылом взмахнет,
На луг опустится бесшумно
И будет пить живую кровь
Уже от ужаса — безумной,
Дрожащей жертвы...)

б) Автор-историк и публицист

обобщает с неожиданной прямотой смысл эпизода, возвращая читателя к Интродукции :

851. *— Вот — любовь*
Того вампирственного века,
Который превратил в калек
Достойных званья человека !

Будь трижды проклят, жалкий век !

в) Автор-повествователь

трезво и деловито информирует о происходящем, лишь окрашивая свой прозаический рассказ легкой ироничностью :

856. *Другой жених на этом месте*
Давно отряс бы прах от ног,
Но мой герой был слишком честен
И обмануть ее не мог...

История « Байрона » кончается повествовательной « прозой в стихах », сохраняющей иронический тон :

892. *И книжной крысой настоящей*
Мой Байрон стал средь этой мглы ;
Он диссертацией блестящей
Стяжал отменные хвалы
И принял кафедру в Варшаве...
Готовясь лекции читать,
Запутанный в гражданском праве,
С душой, начавшей уставать...

Развенчан демонический романтизм нового « Байрона » ; в свете концовки по-иному, чем в первый раз, читаются строки о « тяжелом пламени печали », о том, как этот демон *труп хотел налить Живой, играющею кровью*, как в его музицировании возникали *крылья белые в лазури, И неземная тишина...*

Следует двойная кода. Первая ее часть завершает тему России — официальной и сокровенной ; заговорщики приводят в исполнение свой план :

906. *Прошло два года. Грянул взрыв*
С Екатеринина канала,
Россию облаком покрыв.
Все издалёка предвещало,
Что час свершился роковой,
Что выпадет такая карта...
И этот века час дневной —
Последний — назван **первым марта.**

Эта часть коды вбирает в себя лексические мотивы из предшествующего текста. Таковы слова : *век* (из Интродукции и эпизода 4 — *Будь трижды проклят, жалкий век* — стих 855) ; *час дневной* — как антитеза мотиву мрака (*...в мрак ночной, беззвездный, В ночь умозрительных понятий, ...темные дела, Там, в сером и гнилом тумане...* ; в эпизоде 2 — *...в сумрак канешь* — стих 269 ; *В вечернем мраке тонут лица* — стих 291 ; *Огонь, борясь с толпою мраков* — стих 348) ; *роковой* (в эпизоде 2 : *И твой скрываться может рок* — стих 278), Россия (*Россия-мать, как птица, тужит* — стих 613).

Вторая часть коды завершает тему истории семьи :

914. *В семье — печаль. Упразднена*
Как будто часть ее большая :
Всех веселила дочь меньшая,
Но из семьи ушла она,
А жить — и путанно, и трудно :
То — над Россией дым стоит...

Дальнейшее уже цитировалось выше. Слова *Россия, дым* соединяют первую часть коды со второй, и, следовательно, тему семьи с темой России. Как уже говорилось, заключительная строка главы *И на руках лежит ребенок* приобретает в контексте произведения обобщающе-символический смысл.

Теперь композиция главы прояснилась. В начале — Интродукция, содержащая главные темы, которые разработаны во всем ее дальнейшем тексте : противоборствуют поэзия прошлого и проза настоящего. Затем два противопоставленных друг другу эпизода : встреча армии и сходка народовольцев ; в каждом из них проза и поэзия вступают в новые взаимоотношения ; в первом — истинность за прозой (официальная, внешняя действительность настоящего), во втором — за поэзией (скрытая, тайная действительность будущего). Затем — история семьи на фоне истории интеллигентского сословия ; она дана в смене многочисленных и каждый раз развенчанных фразеологических систем (нигилисты, демократы 40-х — 60-х годов, социалисты 70-х годов) ; здесь преобладает проза, которая захлестывает эпоху и сквозь которую уже с трудом, едва-едва пробивается трагическая красота поэзии. Наконец, в широкой полифонической разработке дана история « демона », начавшаяся с высоких поэтических нот (*порыванье к бездне*) и оконченная безнадежной, чуть ли не комической прозой (« Байрон » стал *книжной крысой настоящей*). Судьба « демона » возвращает нас к мотивам Интродукции (*Там, в сером и гнилом тумане, Увяла плоть и дух угас*). Сквозь всю главу последовательно проведена трагическая тема России, воплощенная в образах природы (вешняя река, ледоход, ястреб, вечерняя и утренняя заря, ветер), смыкающаяся с темой Времени, Истории.

В целом можно сказать, что Первая глава **Возмездия** принципиально близка сонатной форме, — сонатному Allegro. Мы наблюдаем здесь характерное для этой формы сочетание контраста тем с большим их единством и интенсивным развитием. Как в сонате, экспозиция дает контрастирующие темы, и весь дальнейший строй произведения представляет собой многостороннюю разработку этой контрастности. « Хотя разработка строится на материале экспозиции и хотя в самой экспозиции могут содержаться моменты разработочного характера, разработка по характеру изложения и по общему своему строению явно контрастирует с экспозицией ».[1] Это относящееся к сонатной форме определение в точности накладывается на поэму Блока (ср. Время в Интродукции и дальнейшем тексте). То же касается и таких элементов

1. Л. Мазель. **Строение музыкальных произведений.** М., 1969, стр. 351.

сонатной формы, как введение в разработку нового тематического материала, не участвовавшего в экспозиции, как реприза и кода.

Стремился ли Блок создать словесно-сонатную форму ? Едва ли. Во всяком случае, никакими прямыми свидетельствами мы не располагаем. В. Брюсов имитировал симфонию — это нам известно, как известны и, скажем, прямые имитационные намерения Андрея Белого и Пастернака. Блок же строил сложное словесное произведение, которое, как он постоянно утверждал про любое произведение поэзии, должно было явиться воплощением музыкальных законов бытия. Так непроизвольно возникает подобие сонатной формы — самой сложной и самой содержательной из нециклических форм, сочетающей контрастность тем с их единством и их интенсивной разработкой и раскрывающей диалектическую противоречивость духовного бытия человека.

3. Поэма А. Блока Двенадцать

Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В « Двенадцати », в смерти, везде.
(Борис Пастернак, **Ветер.**)

Двенадцать — не связное, последовательное повествование, как вторая поэма Блока **Возмездие** (1910-1921), начатая до и продолженная после **Двенадцати** : это — ряд отдельных эпизодов, следующих друг за другом и соединенных по принципу монтажа. Блок был готов признать **Двенадцать** даже не поэмой, а циклом стихотворений (в записи от 14 декабря 1918 года читаем : « Корректура первых трех стихотворений **Двенадцати** »)[1]. В самом деле, двенадцать глав-эпизодов, составляющих поэму, до некоторой степени самостоятельны. Как известно, для Блока большое значение имеет цикл : отдельные лирические стихотворения, замкнутые и завершенные, объединяются в композиционное целое, образуя нечто вроде музыкальной сюиты или лирического романа[2]. Особенно цельны **Снежная маска (Снега, Маски)**,

1. **Записные книжки**, 427.

2. Здесь Блок следует за Г. Гейне, которого он ценил, пожалуй, выше всех других, чья **Книга песен** состоит из таких циклов как **Страдания юности (Сновидение, Песни, Романсы, Сонеты)**, **Лирическое интермеццо**, **Опять на родине**, **Северное море**. Справедливо пишет Н. Я. Берковский : « **Книга песен** не только собрание стихотворений. Это книга по характеру своему цельная, где нет произвола и случайности в порядке и последовательности отдельных стихотворений, где у каждого стихотворения есть свое, строго указанное ему место. **Книга песен** предъявляет к читателю

Заклятие огнем и мраком, Через двенадцать лет, Пляски смерти, О чем поет ветер, Черная кровь, Кармен. Впрочем, в каждом из этих циклов степень самостоятельности отдельных стихотворений различна : в **Плясках смерти** стихотворения кажутся более независимыми друг от друга, в **Черной крови** каждое становится как бы элементом поэмы, обладающей единым сюжетом, но сюжетом именно лирическим, не поддающимся пересказу в прозе и более связанным с движением слов-лейтмотивов (*гроза, пепел, ночь*), нежели с событийным содержанием. По композиции такие циклы, как **Черная кровь**, приближаются к поэме, подготавливая рождение **Двенадцати.** Тем большее значение приобретает в **Двенадцати** самый характер монтажа.

В этом отношении **Двенадцать** — поэма новаторская, единственная в своем роде. Из всех предшественников здесь Блоку ближе, пожалуй, Некрасов ; в поэмах **Коробейники** (1861) и **Мороз, Красный нос** (1863) осуществлен принцип монтажа более или менее самостоятельных частей. Например, в **Коробейниках** народные песни смонтированы с авторским рассказом, тоже переходящим в песню, с длинными рифмованными присказками купцов, нахваливающих свой товар (*Ситцы есть у нас богатые, Есть миткаль, кумач и плис. Есть у нас мыла пахучие — По две гривны за кусок, Есть румяна нелинючие — Молодись за пятачок !*), с диалогами деревенских торгашей (*Славно, дядя, ты торгуешься ! Что невесел ? ох да ох ! — В день теперя не отплюешься, Как еще прощает Бог...*) ; да еще отдельно стоят такие вставные тексты, как исполняющаяся на два голоса **Песня убогого странника** (*Я лугами иду — ветер свищет в лугах : Холодно, странничек, холодно, Холодно, родименькой, холодно !*). Однако у Некрасова поэма — повествование, которое ведет авторский голос, пусть стилизованный под персонажей, а все же авторский, пронизывающий к тому же почти всю поэму (*Вплоть до вечера дождливого Молодец бежит бегом...* — гл. 1 ; *Долго, долго все селение Волновалось в этот день..., Посмеялись коробейники и*

особые требования : в ней важны не только стихотворения, взятые каждое отдельно, важны и связи их друг с другом, их последовательность. **Книга песен** — своеобразный роман, составленный из лирических стихотворений. Здесь нужно пристально следить и за внешней фабулой и за внутренней историей поэта, который в этой книге существует как бы в двух лицах — в качестве автора ее и в качестве героя изображаемых событий. » (Н. Я. Берковский, примечания в кн. : Генрих Гейне, **Собр. соч.**, т. 1, М., Гослитиздат, 1956, стр. 335.)

Все, сказанное здесь о Гейне, относится и к Блоку. Пожалуй, в русской традиции предшественником Блока может быть назван А. Григорьев, один из наиболее ценимых им русских поэтов (ср. также циклы у Некрасова, Огарева, К. Павловой. Об этом см. : В. А. Сапогов. **Поэтика лирического цикла А. Блока**, Автореферат канд. дисс., М., 1967).

пошли своим путем — гл. II и т. д.). У Блока иначе : его автор-повествователь гораздо менее выявлен и активен[1]. И если говорить о музыкальных аналогиях, то поэма **Возмездие** построена как сонатно-симфонический цикл (аргументировать это положение здесь невозможно), а поэма **Двенадцать** — как симфоническая сюита, в том смысле, в каком понимал этот термин Б. Асафьев (ср. : « ...в симфониях сюитного типа диалектическое развитие подменяется простыми чередованиями тезисов или сопоставлениями, хотя бы и контрастными, но не вступающими в конфликт »[2]).

Всматриваясь в расположение глав **Двенадцати**, видим прежде всего композиционное кольцо. Главы 1-я и 12-я — экспозиция и финал — содержат сходные тематические мотивы : городской пейзаж, ночь, зима, вьюга. Все остальные эпизоды разыгрываются на более ограниченном участке — внутри шагающего по петроградским улицам патрульного отряда. В первой и последней главах место действия как бы расширяющееся : город приобретает черты целого мира — Вселенной. Впрочем, слово « расширяющееся » неточно, ибо в главе 1-й пространство, напротив, сужается. Перед нами сначала Вселенная :

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер !
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете !

Постепенно « космическое » пространство уменьшается до пределов одного города (не названного Петроградом), появляются прохожие, здания, признаки политической реальности — скажем, плакат об Учредительном собрании ; общее становится частным, отвлеченное — конкретным. Вначале — *человек*, потом — *ходок*, еще дальше — *старушка, буржуй, писатель-вития, поп, барыня в каракуле, проститутка, бродяга.*

В последней главе, 12-й, образное движение обратное : от шагающего по улицам дозора (*...Вдаль идут державным шагом...*), окликающего нарушителей революционного порядка (*Кто еще там ? Выходи ! ; Кто в сугробе — Выходи !... ; Эй, откликнись,*

1. О связях Блока и Некрасова в этом плане см. работу П. А. Руднева. **Метрика Александра Блока.** Автореферат канд. дисс., Тарту, 1969, стр. 16.

2. Б. Асафьев. **Русская музыка XIX и начала XX века**. « Музыка », 1968, стр. 199.

кто идет?) и сопровождаемого голодным псом, — к отвлеченному, символическому пространству, в котором действуют такие « персонажи », как эхо (*...только эхо Откликается в домах...*), вьюга (*Только вьюга долгим смехом Заливается в снегах...*), Христос (*...И за вьюгой невидим...*). Голодный пес на глазах теряет реальные очертания и становится фигурой символической. Эта эволюция явственно видна в трех четверостишиях :

Впереди — сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи !...
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади...

— Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу !

До сих пор и пес, и дозорные вполне реальны. Но вот происходит перелом, и, хотя вторая половина четверостишия приписана тому же голосу, ясно, что уже и голос изменился, и пес трансформировался — вырос, потерял очертания подобно своему знаменитому предшественнику, черному пуделю, которого привел в свою рабочую комнату Фауст... Вспомним :

...Но что я вижу ? Вот так гиль !
Что это, сказка или быль ?
Мой пудель напыжился, как пузырь,
И все разбухает ввысь и вширь.
Он может до потолка достать.
Нет, это не собачья стать !
Я нечисть ввел себе под свод !
Раскрыла пасть, как бегемот,
Огнем глазища налиты...

(Перевод Бориса Пастернака)

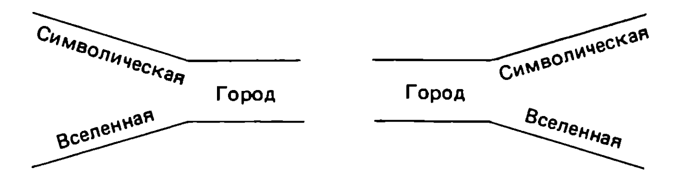
Пудель превращается в чудовище, затем расплывается облаком черного дыма, и, наконец, « когда дым рассеивается, из-за печи в одежде странствующего студента » выходит Мефистофель. У Гете в пуделе скрывался Сатана. У Блока в его 12-й главе пес оборачивается *старым миром*, и красногвардеец, сперва ругнувшийся по адресу бродячей собаки, теперь проклинает уж не ее, а зловещее прошлое, в ней воплотившееся :

— Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощекочу !
Старый мир, как пес паршивый,
Провались — поколочу !

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстает —
Пес холодный — пес безродный...
— Эй, откликнись, кто идет ?

Когда после такого сатанинского превращения пса в *старый мир* появляются образы хохочущей вьюги, а затем и Христа, это воспринимается как художественная закономерность. Последняя тирада, завершающая поэму, приобретает поистине вселенский символический смысл : позади революционного дозора плетется пес, ассоциирующийся с Сатаной, а впереди — Иисус, имя которого рифмой соединено с его извечным антагонистом : *Позади — голодный пес, Впереди — Исус Христос*. Здесь рифма еще подчеркнута синтаксическим параллелизмом, выявляющим антитезу Сатаны и Бога.

Схематически соотношение первой и последней глав можно представить в виде двух симметрично подобных фигур :



Сходство первой и последней глав еще в том, что обе они построены на контрастах. Поэма начинается антитезой :

Черный вечер,
Белый снег...

и антитезой завершается :

Позади — голодный пес,
. . . .
Впереди — Исус Христос.

Поэма, таким образом, движется от одного полюса к другому ; вначале антитеза еще непонятна, еще кажется простым контрастным изображением петроградского пейзажа ; в конце она становится открыто символическим изображением переломного момента Истории, одновременным фиксированием Прошлого (голодный пес — старый мир), Настоящего (красногвардейцы) и Будущего (*Впереди — Исус Христос*). Характерно, что ни в первой, ни в последней главах Двенадцать не названы : в первой они лишь угадываются в разговорных интонациях авторского рассказа (*А это кто ?..., А вон и долгополый — Сторонкой —*

за сугроб..., Вон барыня в каракуле...), в никому конкретно не приписанных возгласах (*Ай, ай ! Тяни, подымай !*), в окликах, явно принадлежащих дозору :

Что впереди ?
Проходи !
. . . .
Товарищ ! Гляди
В оба !

Заметим, что реплика *Что впереди ? Проходи !*, звучащая в конце главы 1-й, перекликается и по смыслу, и по рифме с возгласами дозора в главе 12-й :

— *Кто еще там ? Выходи !*

— *Кто в сугробе — выходи !*

— *Эй, откликнись, кто идет ?*

— *Кто там ходит беглым шагом,*
Хоронясь за все дома ?

а лозунг, завершающий главу 1-ю (*Товарищ ! Гляди в оба !*), — с предупреждением, которое произносится кем-то из дозорного отряда, оказывается последними словами, вложенными в уста Двенадцати :

— *Эй, товарищ, будет худо,*
Выходи, стрелять начнем ! —

Причем здесь слово *товарищ* звучит парадоксально : все так перепутано, так хаотично, что можно предполагаемого врага назвать « товарищем ».

Итак, в главе 1-й дозор лишь угадывается. А в главе 12-й первый же стих лишен подлежащего :

...Вдаль идут державным шагом...

Затем следует прямая речь, которая никак не вводится, так что остается неясным, кто произносит ту или иную реплику :

— *Кто там машет красным флагом ?*
— *Приглядись-ка, эка тьма !*
— *Кто там ходит беглым шагом,*
Хоронясь за все дома ?

Наконец, первый стих главы подхватывается первым стихом заключительной тирады (строфы) :

...Так идут державным шагом...

Кто же идет ? Это не сказано даже в заключении, хотя здесь названы и тот, кто позади, и тот, кто впереди. Неясность, загадочность намеренная : они расширяют пространство, усиливают символичность концовки.

Таковы связи, скрепляющие начало и конец поэмы ; их много, они существенны. Однако начало и конец не только подобны, но и противопоставлены друг другу. Известно, что контрастность возникает только между соотносимыми элементами (большое — малое, горькое — сладкое, а не : большое — сладкое, малое — горькое). Поэтому, чем глубже сходство начала и конца, тем выразительнее их противопоставленность.

Между этими главами, образующими кольцо, — десять глав, тоже попарно симметричных, образующих меньшие кольца, которые расположены концентрично. Так, главы 2-я и 11-я повествуют о движении отряда, названного и тут и там цифрой « двенадцать ». Начинаются они сходно :

Гл. 2

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз !

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста !

Гл. 11

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Их винтовочки стальные
На незримого врага...
В переулочки глухие,
Где одна пылит пурга...

Обратим внимание на словесные и образные соответствия : *Идут двенадцать человек — ...идут... Все двенадцать...* ; *Винтовок черные ремни — Их винтовочки стальные* ; *...без креста — без имени святого* ; *Гуляет ветер, порхает снег — Где одна пылит пурга* ; *На спину б надо бубновый туз — Ко всему готовы, Ничего не жаль.*

В главе 2-й впервые дана характеристика красногвардейцев : это двенадцать новых апостолов — солдаты, бойцы за свободу, безбожники и каторжники (*бубновый туз*), и сопровождает их

тема ветра, звучавшая еще до их появления, в главе 1-й, и продолжающая звучать, когда они исчезают — вернее, когда исчезает в главе 12-й не только именующее их числительное, но даже и местоимение « они ».

Главу 2-ю и 11-ю связывает и музыкальная тема марша, где соответствие подчеркнуто словесным повтором — рифмующими словами *шаг — враг* :

Революцьонный держите шаг !
Неугомонный не дремлет враг !

В очи бьется
Красный флаг.

Раздается
Мерный шаг.

Вот — проснется
Лютый враг...

Сходство усилено внутренней рифмой в главе 2-й, укрепляющей ритмичность : *революцьонный — неугомонный* ; в главе 11-й этому соответствует тройная и по существу тоже внутренняя рифма, связывающая глаголы *бьется — раздается — проснется*. Ямбическая каденция главы 2-й уступила место хореической в главе 11-й — ритм марша стал предельно отчетливым. Кстати, обратим внимание и на образно-тематическое совпадение : в главе 2-й — неугомонный враг не дремлет, в главе 11-й — лютый враг проснется. Повторяется та же метафора, дополнительно усиливая сходство, подчеркнутое совпадением и смыслов, и образов, и слов, и рифмующихся окончаний и даже аналогичным сочетанием эпитета с существительным (*революцьонный шаг — мерный шаг, неугомонный враг — лютый враг*).

Таков другой концентрический круг, связывающий вторую главу от начала и вторую главу от конца.

Третья от начала и третья от конца, т. е. главы 3-я и 10-я, образуют еще одно кольцо. Глава 3-я — песенная, но это не одна песня, а монтаж трех, которые выдержаны в разных ритмических формах и, что особенно важно, поются на разные голоса и мотивы. Все они — частушки, но разного типа. Песня *Как пошли наши ребята В Красной Гвардии служить...* имеет аналогии среди частушек и современных ей, и недавних. Сравним по сходству зачина :

Как вчерась-то вечерочком
Телеграмму принесли,

Будто милого убитого
В Германии нашли[1].

Вторая и третья песни тоже опираются на близкие им фольклорные тексты, особенно вторая — с зачином *Эх* : *Эх ты, горе-горькое...* (ср. №№ 1877, 1884 и мн. др.). Блоковские частушки обладают всеми атрибутами подлинности : это монтаж песен (может быть, и в самом деле подлинных) и, соответственно, монтаж мелодий (наверняка подлинных), призванных создать ощущение многоголосости и поэтому хаотичности.

В главе 10-й конструкция повторяется. Начинается глава народно-песенным четверостишием :

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга́, ой, вьюга́ !
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага !

Песня перебивается диалогом, а затем перефразированным лозунгом из главы 2-й, который теперь, в новом хореическом варианте, приобрел песенные черты :

Шаг держи революцьонный !
Близок враг неугомонный !

А это двустишие в свою очередь сменяется мотивом **Варшавянки.** Из нее, в несколько преобразованном виде, взяты заключающие главу строки :

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ !

Сравним припев **Варшавянки** (1897) Г. М. Кржижановского :

На бой кровавый,
Святой и правый,
Марш, марш вперед,
Рабочий народ !

Главы 3-я и 10-я соответствуют друг другу как тексты-монтажи, обе они многоголосы, нестройны, в обеих преобладает песенный хорей, неожиданно перебиваемый ямбом :

1. Сб. **Частушка.** « Библиотека поэта », большая серия. Л., 1966, стр. 246, № 1290. В дальнейшем после текста указывается только порядковый номер частушки.

Гл. 3	Гл. 10
Рваное пальтишко,	*Близок враг неугомонный !*
Австрийское ружье !	*Вперед, вперед, вперед...*

Важнейшее, однако, что позволяет объединять обе главы, это — художественное пространство : их действие происходит внутри отряда (глава 3-я — песни, которые вразнобой поются дозорными ; глава 10-я — их же песни и разговоры). Даже там, где, казалось бы, речь авторская, она до такой степени стилизована, что уже принадлежит не автору, а Двенадцати (*Снег столбушкой поднялся...*)[1].

Пропустим одну пару — главы 4-я и 9-я пока остаются за пределами намеченной композиционной схемы ; мы к ним вернемся[2]. Но главы 5-я и 8-я опять соответствуют друг другу. Глава 5-я — исполненный отчаяния, душевной муки внутренний монолог Петра, обращенный к его любовнице Кате ; по форме он восходит к цыганским песням с их неистовой порывистостью, бешеной страстностью, дикими выкриками и выразительнейшими повторами :

В кружевном белье ходила —
Походи-ка, походи !
С офицерами блудила —
Поблуди-ка, поблуди !
Эх, эх, поблуди !
Сердце ёкнуло в груди !

Грубость и необузданная темпераментность этой песни предрекает и психологически объясняет убийство Кати, которое произойдет в следующей, 6-й главе. Впрочем, это не только песня, но и пляска ; рефрены, начинающиеся возгласами *эх, эх*, сопровождают бурный цыганский танец :

Эх, эх, попляши !
Больно ножки хороши !

Сравним заключительное двустишие, в котором повторяются те же рифмы :

Эх, эх, согреши !
Будет легче для души !

1. Ниже будет отмечена еще одна черта, объединяющая первые три и последние три главы : мотив ветра (главы 1, 2, 3-я) и вьюги (главы 10, 11, 12-я). Эта особенность поэмы требует специальной подробной аргументации, которую мы развернем в дальнейшем изложении.

2. Главы 4-я и 9-я связаны между собой тематически (тема *старого мира, буржуя*) — об этом тоже будет подробнее сказано дальше.

Вспоминается и **Цыганская пляска** Державина, и **Цыганская венгерка** Ап. Григорьева, и стихи самого Блока из **Заклятия огнем и мраком** (1907) :

Неверная, лукавая,
Коварная — пляши !
И будь навек отравою
Растраченной души ![1]

Глава 8-я — тоже внутренний монолог Петра, только теперь уже после убийства. Это тоже песня, но не цыганская, а восходящая к воровскому фольклору (и к народной заплачке, обрамляющей песню) :

Ужь я времячко
Проведу, проведу...

Ужь я темячко
Почешу, почешу...

Ужь я семячки
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком
Полосну, полосну !...

Хоть эта песня и совсем другая, чем предыдущая, кое-что их связывает. Сходны рефрены первой песни с двустишиями второй, — благодаря настойчивым анафорам (там четыре раза *Эх, эх*, здесь четыре раза *Ужь я*) и рифмующим насквозь окончаниям (там во всех четырех случаях окончания глаголов повелительного наклонения единственного числа на *И* : *попляши, поблуди, освежи, согреши* ; здесь во всех четырех случаях окончание глаголов будущего времени первого лица на *У* : *проведу, почешу, полущу, полосну*). Обе главы связаны еще мотивом *ножа* ; в главе 5-й первый и третий куплеты содержат слово *нож* в рифме :

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа !
. . . .

1. « Четкие и мерные танцевальные ритмы являются одним из основных конструктивных факторов всякой сюиты, также как и искусство изысканных сопоставлений. » Это замечание Б. Асафьева — дополнительный довод в пользу сюитности **Двенадцати**, хотя в поэме Блока маршевый ритм важнее танцевального. См. : Б. Асафьев. **Русская музыка**. Л., « Музыка », 1968, стр. 197.

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...
Аль не вспомнила, холера ?
Али память не свежа ?

В главе 8-й суть всей песни сводится к ножу, и первые три куплета-двустишия служат лишь подготовкой к завершающему эту цепь куплету (который, кстати, в отличие от трех предшествующих оканчивается не только многоточием, но и восклицательным знаком) :

Ужь я ножичком
Полосну, полосну !...

Наконец, еще одна общая черта. Уже отмечалось, что глава 5-я имеет кольцевую композицию благодаря повтору рифм в начале (*попляши — хороши*) и в конце (*согреши — для души*). Глава 8-я тоже замкнута композиционным кольцом — правда, иного свойства. В начале сказано :

Ох ты, горе-горькое !
Скука скучная !
Смертная !

А в конце :

Скучно !

Итак, главы 5-я и 8-я объединяются несомненно : обе они — внутренние монологи одного и того же персонажа, Петра, до убийства и после убийства ; обе они — песни, сходные чертами куплетной структуры ; обе содержат один и тот же центральный образ — нож ; обе отличаются завершенностью, замкнутостью, которые им придает кольцевая композиция.

Остаются две центральные, срединные главы — 6-я и 7-я. В них рассказывается об убийстве Кати (6-я), об отчаянии Петра и о том, как товарищи по отряду убеждают его не слишком казнить себя, думать о революции, а не о самом себе (7-я). Действие обеих глав разыгрывается внутри отряда, в обеих преобладает драматическое начало : диалог, точнее — полилог. В главе 6-й дозорные, окружая лихача, на котором едут Катька с Ванькой, окликают извозчика и друг друга : *Стой, стой ! Андрюха, помогай, Петруха, сзаду забегай !... Еще разок ! Взводи курок !...* Чаще других говорит, видимо, Петр, но рассказчик не уточняет, ему ли принадлежат реплики : *...Ты будешь знать, Как с девочкой чужой гулять !...* И далее : *Утек, подлец ! Ужо, постой, Расправлюсь завтра я с тобой !* Затем кто-то, может быть Петр, спрашивает : *А Катька*

где ? Чей-то голос отвечает : *Мертва, мертва ! Простреленная голова !* Один ли голос или несколько произносят дальнейшее : *Что, Катька, рада ? — Ни гугу... Лежи ты, падаль, на снегу !...* ? Это все намеренно остается непроясненным. Глава кончается повторенным лозунгом из главы 2-й : *Революцьонный держите шаг !* Здесь он звучит насмешливо — дозорные только что совершили убийство, за которое несут ответственность.

Глава 7-я тоже драматична, и здесь ведется разговор, отдельные реплики которого принадлежат разным красногвардейцам : *— Что, товарищ, ты не весел ? — Что, дружок, оторопел ? — Что, Петруха, нос повесил, Или Катьку пожалел ?* Петр им отвечает — в голосе его отчаяние и « цыганская » страсть :

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

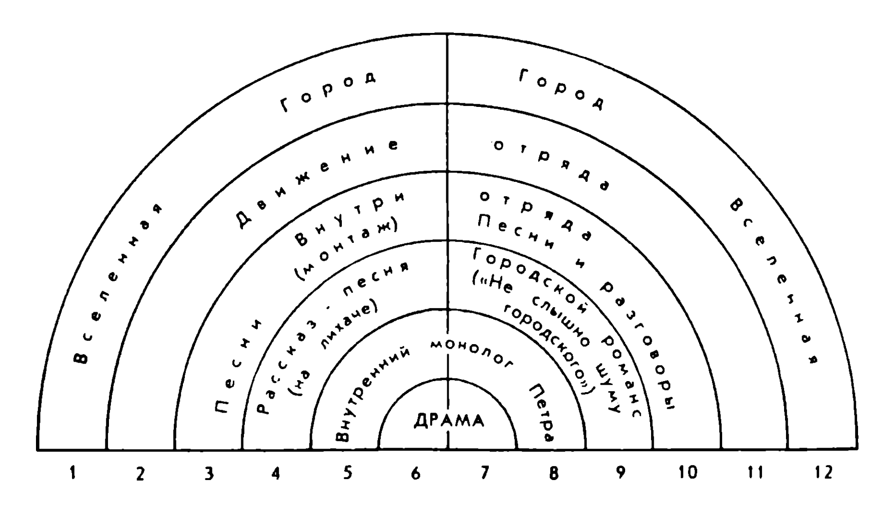
Снова несколько голосов наперебой призывают его взять себя в руки, потому что *Не такое нынче время, Чтобы няньчиться с тобой !* Глава кончается куском, в котором подхватывается возглас *Эх, эх !* из главы 5-й. Там было : *Эх, эх, попляши !*, здесь : *Эх, эх ! Позабавиться не грех !* Заключительные строки противопоставлены концовке предшествующей главы. Там было : *Революцьонный держите шаг !*, здесь :

Запирайте етажи,
Нынче будут грабежи !

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба !

Та же конструкция парнорифмованного двустишия, то же сочетание мужских рифм, то же обращение (ср. : *держите шаг — запирайте — отмыкайте*), а смысл — противоположный : там был (правда, чуть ли не иронический) призыв к революционной дисциплине, здесь — призыв к анархической вольнице.

События поэмы **Двенадцать** развиваются во времени, подобно всякому словесно-художественному произведению. (См. композиционную схему поэмы **Двенадцать** на следующей странице.) Однако, как видим, поэма имеет и отчетливую пространственную структуру. Главы поэмы (кроме внешне не похожих друг на друга глав 4-й и 9-й — о них дальше) складываются в симметричные пары, которые образуют концентрические



круги[1]. Композиционная организованность **Двенадцати** заходит, однако, еще дальше, чем мы могли это видеть до сих пор. В поэме Блока меняется и авторский угол зрения, чередуются эпос, лирика, драма. Важно понять, закономерна или случайна, ритмична или хаотична эта смена ?

ЭПОС		ЛИРИКА			ДРАМА		ЛИРИКА			ЭПОС	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Разумеется, такое членение до известной степени условно : в ряде глав жанр (литературный род) выдержан в чистом виде, в других дано соединение разных жанров, однако с явным преобладанием какого-то одного. В главах 1-й и 2-й, а также 12-й ведущим оказывается эпическое повествование с элементами драмы. При количественной оценке (далеко не всегда показательной) получаются следующие результаты :

1. Такая композиция была не чужда Блоку и в иных случаях. В предисловии к другой своей поэме, **Возмездие** (1919), он писал : « Ее план представляется мне в виде концентрических кругов, которые становились все у́же и у́же, и самый маленький круг, съежившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию. Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался, — в сознание и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас ; тогда это присутствовало преимущественно в понятии музыкальном и мускульном... » (III, 297). Эти слова можно было бы, почти не меняя, отнести и к **Двенадцати**.

	Эпос	*Драма*	*Всего стихов*
Глава 1	65	18	83
Глава 2	10	21	31
Глава 12	14	25	39

В главе 1-й эпическое начало количественно преобладает — это повествование, которое ведет авторский голос. Он начинает рассказ, но уже с 11-го стиха явно вбирает в себя интонации персонажей (каких и кого именно — еще неясно) — в восклицании : *...ах, бедняжка !* Дальше снова авторский голос (*От здания к зданию Протянут канат*), в котором звучит речь старушки — ее интонация и даже лексика (*На что такой... огромный лоскут ? Сколько бы вышло портянок для ребят...*). Стилистически авторская речь, сохраняя самостоятельность, приобретает интонации то старушки, которая *кой-как перемотнулась через сугроб*, то рабочего-революционера (*Что нынче невеселый, Товарищ поп ?*). Однако в конце главы авторский голос, очищаясь от примесей, начинает звучать с поэтической торжественностью :

Черное, черное небо.

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Эти строки — характеристика главного персонажа поэмы, который еще не появился и чей голос пока еще только с большей или меньшей отчетливостью звучит сквозь авторское повествование :

Поскользнулась
И — бац — растянулась !

Ай, ай !
Тяни, подымай !
. . . .
Хлеба !
Что впереди ?
Проходи !

Этим главным персонажем окажется революционный пролетариат. Он появится в главе 2-й в коллективном образе Двенадцати. Именно с его голосом сливается голос автора-повествователя в заключающем главу лозунге :

Товарищ ! Гляди
В оба !

В главе 1-й доминирует повествовательное начало, лежащее в основе эпоса. Оно подчиняет себе начало драматическое, которое проявляется в прямой речи персонажей, в элементах несобственно-прямой речи и даже в настоящем времени повествования[1].

Глава 2-я — тоже от автора, ведущего и здесь, как везде в Двенадцати, рассказ в настоящем времени. Авторский голос отступает перед вторгающимися в его речь интонациями Двенадцати (*Свобода, свобода, Эх, эх, без креста !... Холодно, товарищи, холодно !*), а затем и перед прямой речью отдельных красногвардейцев (*А Ванька с Катькой в кабаке... — У ей керенки есть в чулке ! — Ванюшка сам теперь богат... — Был Ванька наш, а стал солдат !*), но снова — через несобственно прямую речь — обретает самостоятельность (*Кругом — огни, огни, огни... Оплечь — ружейные ремни...* и т. д. до конца главы) ; завершается глава намеренно вульгарным, но в то же время возвышенно-патетическим призывом :

Товарищ, винтовку держи, не трусь !
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —

В кондовую !
В избяную,
В толстозадую !

Эх, эх, без креста !

Здесь автор и его центральный персонаж полностью сливаются, хотя все же преобладает авторский голос. *Пальнем-ка пулей...* произносит тот же голос, который завершал предшествующую главу ; недаром в обеих концовках настойчиво звучат лексические и интонационные повторы :

Гл. 1	Гл. 2
Товарищ ! *Гляди* *В оба !*	**Товарищ**, *винтовку* **держи...**
	Пальнем-ка пулей в **Святую** *Русь...*
Черная злоба, **святая** *злоба...*	

В главе 12-й эпический характер носят начало и конец. Начало (*...Вдаль идут державным шагом...*) сменяется обменом реплик внутри отряда, реальных (*Кто еще там ? Выходи !, Отвяжись ты,*

1. Разбор соотношения реплик в главе 1-й — в кн. : А. Е. Горелов. **Гроза над соловьиным садом.** Л., 1970, стр. 411 и следующие. См. также статью М. Ф. Пьяных : **Двенадцать А. Блока, Особенности сюжета и образной структуры.** В сб. : **Советская поэзия двадцатых годов.** Л., ЛГПИ имени Герцена, 1971.

шелудивый...) и нереальных — символически-фантастических (*Старый мир, как пес паршивый, Провались — поколочу !*). Этот сложный полилог уступает место концовке от автора, подхватывающей начало главы (*...Так идут державным шагом...* и далее до конца). Следовательно, и в этой главе эпическое начало главенствует над драматическим.

В главе 7-й, напротив, преобладает принцип драматический, который безраздельно господствовал в предыдущей, 6-й главе. Здесь после авторского введения, которое, впрочем, проникнуто речевыми элементами персонажей (*За плечами — ружьеца, Утрапливает шаг*, а ниже — *Он головку вскидавает*), следует разговор : три вопросительные реплики красногвардейцев, ответ — монолог Петра, пять ответных реплик его товарищей, авторский вывод (*И Петруха замедляет Торопливые шаги...*) и, наконец, концовка, данная как бы от автора, на самом же деле представляющая собой внутренний монолог Петра, намерения которого, по всей видимости, поддержаны настроением отряда (*Эх, эх ! Позабавиться не грех ! Запирайте етажи, Нынче будут грабежи !*).

Еще одна смешанная по жанру глава — 10-я ; в ней преобладает лирическое начало (песни), перебиваемое, однако, драматическим, — об этом уже говорилось выше. В остальных главах жанровая принадлежность выступает почти в чистом виде с незначительными примесями.

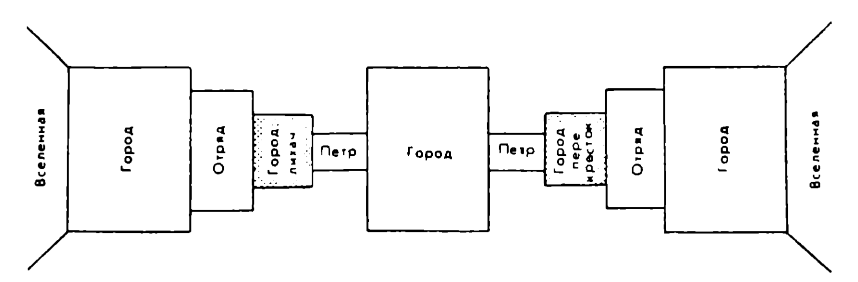
Количественно в поэме **Двенадцать** преобладают главы лирические — их шесть, то есть половина. Однако лирика поэмы подчинена драматическому принципу : лирические партии даются не от автора, а от персонажей, эти партии оказываются как бы развернутыми репликами, монологами персонажей, участников драмы. Глава 3-я — отражение внутреннего мира всего отряда, увиденного как единый персонаж ; глава 4-я — Ваньки и Катьки ; главы 5-я и 8-я — Петра ; главы 9-я и 10-я — снова (хотя и иначе) отряда. Да и сам повествователь, утверждающий начало эпическое, превращается в персонаж, сливается с отрядом, выступающим в ряде глав как коллективный герой. Свою полную независимость автор-поэт сохраняет лишь в начале и конце глав 1-й и 12-й, 2-й и 11-й. Ему несомненно принадлежат стихи *Черный вечер, белый снег...* (шесть строк) и *Черное, черное небо...* (шесть строк) в главе 1-й, а в главе 12-й первый стих — *...Вдаль идут державным шагом...* — и заключительные девять стихов со строки *...Так идут державным шагом...* и до конца поэмы ; в главах 2-й и 11-й тоже можно выделить авторские начало и конец (впрочем, уже с меньшей определенностью). Таким образом, в целом поэма **Двенадцать** основана на принципе драмы (отсюда — настоящее время, предполагающее не рассказ о событиях, а непосредствен-

ный их показ), драматические эпизоды обрамлены эпическими и содержат лирические пассажи. Концентрическая схема несколько трансформируется и приобретает такой вид :

Эпос + драма		Драма								Эпос + драма	
		Лирика			Драма		Лирика				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Композиция поэмы усложняется, не утрачивая симметрии, установленный выше общий принцип не меняется. Симметрия не нарушается и в том случае, если взглянуть на поэму с точки зрения художественного пространства.

Главы 1-я и 12-я, 2-я и 11-я, как уже говорилось, представляют пространство внешнее — их действие разыгрывается в городе, причем в главах 1-й и 12-й пространство города расширяется до символической Вселенной. В городе происходит и драма, показанная в центральных главах — 6-й и 7-й. « Пространством » остальных глав оказывается либо отряд (« внутри отряда »), либо внутренний мир отдельных персонажей (Петра, Ваньки и Кати). На предлагаемой ниже схеме сужение и расширение границ показаны более или менее произвольно : Вселенная, понятно, шире, чем город, но внутренний мир персонажей с внешним пространством не соизмерим, а поэтому лишь в целях большей наглядности он изображен узкой полосой :



Эта тоже условная композиционная схема отражает переходы от пространства символического к реальному и от реального к символическому (Вселенная — город, город — Вселенная), от внешнего к внутреннему и от внутреннего к внешнему (город — отряд, отряд — город), от внутреннего в физическом смысле к внутреннему в духовном смысле (отряд — Петр, Петр — отряд), от внутреннего духовного к внешнему и от внешнего к внутреннему духовному (Петр — город, город — Петр).

В этой схеме, как и в предыдущих, менее всего мотивировано соотношение глав 4-й и 9-й, в отличие от всех остальных как будто не образующих пары. Впрочем, как уже говорилось, они до некоторой степени между собой связаны тематически : в главе 4-й идет речь о Ваньке, который *сам теперь богат*, которого красногвардейцы называют *сукин сын, буржуй* (гл. 2), а в главе 9-й дано сочетание городского романса и плаката, изображающего буржуя и пса — символ уходящего старого мира. Буржуй, враг, как его представляют себе Двенадцать, дан только в этих двух главах : в главе 4-й реально, а в главе 9-й плакатно-аллегорически. Что же касается художественного пространства, то и в той, и в другой главах предстает город, изображенный (в отличие от глав 1-й и 12-й) вполне отчетливым фрагментом : в главе 4-й это лихач, летящий по улице, в главе 9-й — перекресток на углу Невского проспекта и Думской улицы, где стоят *буржуй* и *паршивый пес* — символ *старого мира*.

Неявность соответствия глав 4-й и 9-й нарушает четкость композиционной структуры, но, видимо, таков и был замысел Блока : создав симметричное, уравновешенное построение, он сделал его физически неощутимым ; осязаемость композиционных повторов, обнажение жесткого каркаса разрушили бы обаяние поэмы[1]. Блок использовал различные средства, сделавшие схему настолько незаметной, что пятьдесят с лишним лет ни один из критиков, писавших о **Двенадцати**, не только не обращал на нее внимания, но и вообще ее не замечал, не догадывался о ее существовании.

В **Двенадцати** важно то, что стройный, предельно гармоничный композиционный ритм сталкивается с множеством разнородных элементов, кажущихся хаотическим нагромождением случайных стиховых форм. Ритм, образуемый композиционным костяком поэмы, мы назовем « большим ритмом » или макроритмом : он обращен не к физическому восприятию, не к чувствам читателя или слушателя, а к его подсознанию. Несомненно, мы его воспринимаем, но иными путями, чем, скажем,

1. Противопоставляя поэзию Блока и Брюсова, Д. Е. Максимов пишет : « В стихах Брюсова вместо живого образа нередко позвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция... » (Д. Максимов. **Брюсов. Поэзия и позиция.** Л., 1969, стр. 73). Блок никогда этого « позвякивания схемы », обнажения конструкции не допускал : каждое его произведение — « живой и цельный поэтический мир », « единство чувственного восприятия и мысли », хотя и он « не считал математичность антитезой поэтичности ». (Там же, стр. 73, 76. См. об этом также : Е. Эткинд. **Тень Данта... — Вопросы литературы**, 1970, № 11, стр. 91, где цитируются слова Блока о « строгой математичности » искусства.)

силлабический, метрический, тонический (акцентный), синтаксический, строфический ритмы. В этом смысле композиционный ритм большой поэмы сходен с ритмом прозаического произведения. Ошибаются исследователи, ищущие в прозе физически ощутимые ритмические структуры, свойственные стиху, — ритм прозы скрыт от глаза и уха, как скрыт от них макроритм поэмы **Двенадцать** ; он, улавливаемый нашими подпороговыми рецепторами, открывается только анализу.

Композиционная стройность поэмы **Двенадцать** отвечает архитектоническим принципам крупных музыкальных форм и блоковскому представлению о музыке как непременной основе народной революции. Для Блока музыка — в широком смысле этого, очень им любимого, слова[1] — неразрывно связана с понятием ритма или, вернее, ритмов.

В предисловии к **Возмездию** (1919) говорится именно о ритмах поэмы и о том, что самые различные факты действительности (смерть Толстого, увлечение авиацией, убийство Столыпина, французская борьба в цирке и т. д.) для поэта имеют « один музыкальный смысл ». И далее : « Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор.

Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был *ямб* » (III, 297).

Блок говорил о ямбе как о « простейшем выражении ритма » — значит, он имел в виду некую иерархию ритмов, в которой ямб, то есть ритм тонический, созданный чередованием слабых и сильных слогов, занимает низшую ступень ; отсюда следует, что выше « простейшего выражения ритма » эпохи для Блока существовали и более сложные или, точнее, все более усложняющиеся выражения этого ритма. Иначе говоря, над микроритмом должны стоять ритмы более высокого порядка, должен быть и макроритм.

Ритм — основа музыки. Под музыкой же Блок разумел закономерную цельность, органическое единство мира, не делая различий между действительностью, находящейся вне человека, и культурой — творением его духа и его рук. Поэтому музыка для него — это историческое творчество народа. В статье

1. Вообще же для Блока « дух музыки » — некая « универсальная субстанция ». См. : З. Минц. **Лирика Александра Блока**. Лекции для студентов заочного отделения, Спец. курс, Вып. II, Тарту, 1969, стр. 123 и следующие. См. также : Eridano Bazzarelli. **Aleksandr Blok. L'armonia e il caos nel suo mondo poetico.** Milano, 1968.

Интеллигенция и революция, написанной одновременно с поэмой **Двенадцать**, Блок настойчиво твердил о « новой музыке », о « музыке революции ». Он с горечью вспоминал об антимузыкальной поре своей жизни, о чувстве « болезни и тоски в годы 1909-1916 » и говорил о том, что « теперь весь европейский воздух изменен русской революцией » ; « поток, ушедший в землю, протекавший в глубине и тьме, — вот он опять шумит ; и в шуме его — новая музыка ». Обращаясь к собратьям по интеллигентному труду, Блок с иронией и в то же время патетически восклицал : « Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их *действительно любили*, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, — мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра ; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же » (VI, 11). Далее в той же статье, цитируя **Мертвые души**, Блок писал : « Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, *что́* задумано, слушать ту музыку, которой гремит 'разорванный ветром воздух'... 'Мир и братство народов' — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать » (VI, 12-13).

Приведенные строки, как и вся в целом статья **Интеллигенция и революция**, — лучший автокомментарий к **Двенадцати** — поэме, в которой « эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы » получили наиболее полное словесно-художественное выражение. Проницательный современник, автор первой книги о поэзии Блока — В. М. Жирмунский в 1921 году писал : « Своеобразная художественная сила поэмы Блока, не имеющая в этом отношении ничего равного в русской поэзии, заключается в создании впечатления грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке »[1]. И критик перечислял элементы этого диссонанса, которые он видел « в самом тематическом содержании », « рядом с этим — кричащие противоречия в выборе словесного материала », метафорический стиль современного поэта-романтика и « словесные обороты фабричной частушки и нового революционного языка » ; наконец, разрушение « привычно гармонического и симметрического строения русского классического стиха »[2]. В. М. Жирмунский весьма точно определил « музыкальное » своеобразие **Двенадцати** ; к его характеристике поэмы как « грандиозного неразрешенного диссонанса » следует

1. В. Жирмунский. **Поэзия Александра Блока**. Пб., « Картонный домик », 1922, стр. 100.
2. Там же, стр. 100-101.

добавить противоречие между симметричной композиционной структурой и мнимо хаотическим нагромождением разнороднейших стилистических форм, из которых слагается словесно-стиховая ткань поэмы.

Есть, однако, в **Двенадцати** сквозной динамический элемент, который изнутри организует это мнимо хаотическое нагромождение. Таковым является маршевый ритм, он постепенно крепнет и одолевает противоборствующую ему поэтическую тему, тему разбушевавшейся стихии. Рассмотрев это противоборство, мы увидим, как динамическая (временна́я) организованность поддерживает статически-композиционную (пространственную).

Важнейшая симфоническая тема, пронизывающая ряд глав поэмы, — *тема ветра*, вьюги, снежной метели, пурги. Для Блока она была неотрывна от революции. В **Интеллигенции и революции** говорится : « Россия — буря » (VI, 9), « революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное » (VI, 12), « над Россией... пролетает революционный циклон » (VI, 18). Блок не устает разрабатывать образ « революционного ветра » в многочисленных синонимах, к числу которых относится в поэме **Двенадцать** и просторечное *вьюга́* (гл. 10-я и 11-я). Темой ветра поэма начинается, и слово *ветер* становится центральным звукообразом главы 1-й — его звуки слышатся в слове *вечер*, отличающемся от него лишь срединным согласным, и в словах *свете* (*вете*), *человек* (*е-ве*), *белый* и *снег* (*е*) :

Черный вечер.	ер — ве — ер
Белый снег.	е — е
Ветер, ветер !	ветер — ветер
На ногах не стоит человек.	е — ве
Ветер, ветер —	ветер — ветер
На всем божьем свете !	вете

Это — тема революционной стихии. Она вновь появится после эпизода со старушкой (*Ветер хлесткий !*), после сценки с барыней в каракуле (*Ветер веселый И зол и рад. Крутит подолы, Прохожих косит, Рвет, мнет и носит Большой плакат...*), после разговора проституток (*...свищет ветер...*).

Мы уже видели, что ветер в начале поэмы врывался на улицы города из просторов символической Вселенной. Этот вселенский ветер переходит и в главу 2-ю, где он кажется укрощенным, мирным : *Гуляет ветер, порхает снег.* А. Е. Горелов заметил, что ветер, враждебный обывателям, буржуям и плакату Учредителного

собрания, меняется : « Впереди Двенадцати ветер гуляет, снег порхает, стихия разом теряет свою враждебность »[1].

Это наблюдение следует развить. В главе 3-й в революционной частушке поется : *Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем* ; вновь возникает тема ветра, здесь он не только покровительствует бойцам революции, но и, в метафорической форме, является их главным орудием : ветер снова обретает свои вселенские, космические права, — на этот раз Вселенная предстает объятой революцией. Тема ветра снова появляется в заключительных трех главах — в 10, 11, 12-й. В главе 10-й, после убийства Кати, ветер становится вьюгой, которая слепит людей :

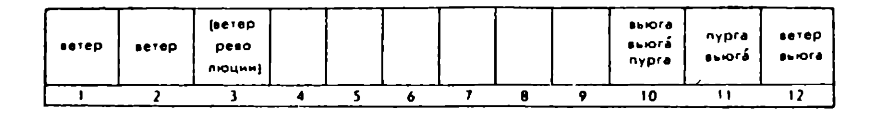
Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга́, ой, вьюга́ !
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага !

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...

— Ой, пурга какая, Спасе !

В главе 11-й дозор шагает вперед — *В переулочки глухие, Где одна пылит пурга... И вьюга́ пылит им в очи Дни и ночи Напролет...* И наконец, в главе 12-й *ветер* размахивает *красным флагом, ...вьюга долгим смехом Заливается в снегах,* а Христос идет *за вьюгой невидим... Нежной поступью надвьюжной.*

Снова симметрическое построение — первые три и последние три главы :



ветер	ветер	(ветер рево люции)							вьюга вьюга́ пурга	пурга вьюга́	ветер вьюга
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

В начале и в конце поэмы образы ветра разные. В первых трех главах ветер — это символическая вселенская стихия, враждебная старому миру (*Ветер... рвет, мнет и носит Большой плакат...*) и потому благотворная для революции. В последних трех главах это стихия, ослепляющая людей (*...вьюга́ пылит им в очи*). Это уже и не *ветер*, а *вьюга, вьюга́, пурга*. Стихия снова становится ветром в главе 12-й, где дозорный отряд, предводительствуемый Христом,

1. А. Горелов. **Гроза над соловьиным садом.** Л., « Советский писатель », 1970, стр. 413.

опять выходит в бескрайние просторы Вселенной (*Это ветер с красным флагом Разыгрался впереди*). Такое развитие сквозного образа поэмы (*ветер — вьюга — ветер*) отвечает взгляду Блока на « революционный циклон ». Еще раз напомним его слова из статьи **Интеллигенция и революция** и продолжим приведенную выше цитату : « Революция, как грозовой вихрь, как *снежный буран*, всегда несет новое и неожиданное ; она жестоко обманывает многих ; она легко калечит в своем *водовороте* достойного ; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных ; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом* » (VI, 12). Подчеркнутые мною слова *снежный буран* и *водоворот* соответствуют образности последних трех глав **Двенадцати** : в них выражена противоречивая сущность революционной стихии, которая возвещает « великое », но и « легко калечит в своем водовороте достойного ». Заметим, что в поэме между этими двумя ипостасями стихии есть и переходный образ : он сопровождает лихача, несущего Катьку с Ванькой ; глава 4-я начинается стихом *Снег крутит, лихач кричит...*, а в главе 6-й выстрелы, убивающие ни в чем неповинную Катю, вызывают такой же снежный водоворот — повторяются почти те же слова :

Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах !
Вскрутился к небу снежный прах !

От этого снеговорота — естественный переход к вьюге и пурге главы 10-й, где *Снег воронкой завился...*

Ветер пронизывает поэму — он врывается в нее из блоковской Вселенной, возникающей в начале 1-й главы и вновь распахивающейся в главе 12. Ветер притихает перед воинами Революции, вокруг которых он *гуляет* и ради которых раздувает *мировой пожар*, и смиряется перед лицом властителя или, точнее, символа блоковской Вселенной, Иисуса Христа. В заключительных строках последней главы *вьюга* (*вьюга́*), которая слепила очи грешным и преступным людям, носителям великого обновления, из дикой стихии становится началом не только мирным, но и прекрасным : Христос идет

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной...

Слово *надвьюжной*, созданное Блоком (это — единственный лексический неологизм в поэме), — производное от « вьюга », но звучит иначе (тем более иначе, чем два слова с энергичным

мужским окончанием — *вьюга́* и *пурга*). Поставленное в звуковой ряд *нежной — надвьюжной — снежной — жемчужной*, оно проникается семантикой, да и стилистическими свойствами этих соседних, фонетически родственных слов, объединенных между собой пятикратно повторенным звуком *ж*, четырехкратно повторенным сочетанием *-жной*. К тому же слова эти объединяются еще и попарно : *нежной — снежной, надвьюжной — жемчужной*, и в слове *надвьюжной* выступает еще более многозвучное сочетание *-ужной*, роднящее его с тем изысканным эпитетом, с которым его связывает глубокая рифма, основанная на длительном согласном *ж*. Так сближаются революционеры и Христос : и они, и он обладают властью над вселенской стихией. Так поэтическими средствами Блок осуществляет, казалось бы, невероятное : соединяет раздувающих *мировой пожар* красногвардейцев и Христа с его *нежной поступью надвьюжной*, — Христа, который ведь и шагает впереди Двенадцати *с кровавым флагом*.

В письме к Л. Д. Блок от 10 июня 1911 года Блок сообщал, что читает « гениальную **Историю французской революции** Карлейля » (VIII, 347), книгу, вторично вышедшую в русском переводе в 1907 году. Блока поразила здесь фраза, которую он многократно вспоминал на протяжении почти десятилетия. Так, в статье **Интеллигенция и революция** он писал : « Россия — буря. Демократия приходит 'опоясанная бурей', говорит Карлейль » (VI, 9). В докладе Театральному отделу (ноябрь 1918) читаем : « ...демократии нечего пока противопоставить нашему первому Эсхилу и нашему последнему Скрибу, кроме своего пояса из бурь, в котором она явилась в мир по вещему слову Карлейля » (VI, 299). Не этот ли образ Томаса Карлейля, так глубоко врезавшийся в сознание Блока, подсказал ему принцип композиции поэмы **Двенадцать** ? Ведь, образно говоря, и сама поэма Блока — это « демократия, опоясанная бурей ». Понятие « демократия » разработано в главах 4—9-й, образующих центр поэмы, а первые и последние три главы посвящены буре :

Буря			„Демократия"						Буря		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Буря, таким образом, одна из симфонических тем **Двенадцати**. Другая отмечена движением стихотворного ритма, сопровождающим марш дозорного отряда. В главе 1-й ритм ослабленный, текст порой впадает в прозу :

На канате — плакат :
« Вся власть Учредительному Собранию ! »

Пассажи, относящиеся к старушке, писателю, проституткам, лишь едва заметно ритмизованы :

...И у нас было собрание...
...Вот в этом здании...
...Обсудили —
Постановили :
На время — десять, на́ ночь — двадцать пять...
...И меньше — ни с кого не брать...
...Пойдем спать...

Эти обрывки фраз как бы случайно рифмуются то попарно, то по три стиха, а стиховой метр здесь и вовсе не чувствуется. Особенно очевидно ослабление ритмического импульса в заключительных стихах :

Хлеба !
Что впереди ?
Проходи !

Черное, черное небо.

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Товарищ ! Гляди
В оба !

Система рифм едва уловима. Трудно заметить, что между собой рифмуют : *хлеба — небо, впереди — проходи — в груди — гляди, злоба — злоба — в оба*. Ветер все разрушил, развеял — от стихотворной традиции ничего не осталось.

В главе 2-й начинают свой марш красногвардейцы. Этот марш выражается ямбическими стихами, которые, впрочем, тоже далеки от традиции классического четырехстопного ямба :

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ ⊥
◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ – ◡ ⊥

Четырехстопный ямб с цезурой и предцезурной женской клаузулой чередуется с обычным ямбическим четырехстопником. Такое сочетание повторяется неоднократно в этой главе, в которой к тому же стихи перебиваются строками, почти прозаически-аморфными (*Холодно, товарищи, холодно !*).

В главах, содержащих песни, и двух центральных, содержащих « драму », стиховой ритм более отчетлив : это, с одной стороны, ритм частушек, пляски, воровской песни, городского романса, с другой — драматических диалогов, близких к прозе. И только начиная с главы 10-й крепнет ритм воинского марша. В этой главе подхватывается уже прежде звучавший лозунг, но теперь он из прозаизированного, синкопированного ямба превратился в регулярный, маршевый хорей :

Шаг держи революцьонный !
Близок враг неугомонный !

В этих строках ритмичность чрезвычайно усилена предельно выразительными пиррихиями на третьей стопе :

—́ ⌣ —́ ⌣ — ⌣ —́ ⌣
—́ ⌣ —́ ⌣ — ⌣ —́ ⌣

В главе 11-й марш звучит твердо и воинственно :

В очи бьется
Красный флаг.

Ритмичность усилена еще и тройной рифмой (*флаг — шаг — враг*), и внутренней рифмой (*бьется — раздается — проснется*), и однородностью мужских окончаний. Маршевый ритм приобретает особую воинственную регулярность и волевую энергию именно в главе 11-й, когда более всего бушует вьюга, « пылит пурга ». Поэма построена не так, что волевой ритм марша берет верх над стихией ; по Блоку, оба противоборствующих начала достигают здесь наивысшей силы, а противоречие между ними — величайшей напряженности. Не случайно в главе 11-й повторяется слово *очи*, относясь к обеим враждующим друг с другом темам :

В очи бьется
Красный флаг...
. . . .
И вьюга пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет...

То же в главе 12-й ; маршевый ритм еще более крепнет. Теперь он превращается в твердые строфы четырехстопного хорея с перекрестной рифмой, причем на ритмически наиболее сильном месте, в четных стихах, рифмы повторены :

...Вдаль идут державным шагом...
— Кто еще там ? Выходи !
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

Впереди — сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи !...
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади...

Стиховой ритм поддержан и повторами слов (композиционный стык строф : *Разыгрался впереди... — Впереди — сугроб холодный...*), и настойчивыми синтаксическими параллелизмами (*Кто еще там ? Выходи ! — Кто в сугробе — выходи !* ; *Разыгрался впереди... — Ковыляет позади...*). В предшествующих главах маршевый ритм не поднимался до уровня строф — строфы были только песенные ; теперь он достиг своей наивысшей выразительности : друг за другом следуют семь строф-четверостиший (песенных строф было гораздо меньше : в главе 5-й — четыре, в главе 9-й — три). До сих пор лишь в центре поэмы, в главе 7-й, были четверостишия (тоже хореический четырехстопник), которые отражали марш дозорного отряда, но разрушались диалогом — он был сильнее строфического ритма — и под конец совсем распадались :

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидавает,
Он совсем повеселел...

Нарушение рифменного ожидания в четных стихах (*шаги — повеселел*) окончательно взрывает ритм, после чего закономерно следуют совсем уже внеритмичные строки :

Эх, эх !
Позабавиться не грех !

В этом отношении четырехстопный хорей главы 12-й противоположен такому же размеру в главе 7-й. Здесь не диалог ломает строфы, а строфы подчиняют себе диалог : безудержно разгулявшаяся стихия покорена ритмической дисциплиной марша :

Трах-тах-тах ! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

Снова повторы и синтаксические парралелизмы, а главное — симметричное распределение акцентов ; первый и третий стих полноударны, второй и четвертый содержат по два пиррихия в первой и третьей стопах :

—́ ◡ —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡
— ◡ —́ ◡ — ◡ —́
—́ ◡ —́ ◡ —́ ◡ —́ ◡
— ◡ —́ ◡ — ◡ —́

Ритмичность доведена до высшего предела ; ее усиливают еще и внутренние звуковые переклички слов, стоящих на ритмически параллельных местах :

...только эхо (тольк... эхо)
...долгим смехом (долг... ехо)
Откликается... (ли...ается)
Заливается... (ли...ается)

Прибавим к этому и сквозные согласные звуки, объединяющие все четверостишие : *только* (тлк) — *откликается* (тклк) — *только* (тлк) — *долгим* (длг). Строфа, передающая марш Двенадцати, оказывается самым полным выражением маршево-ритмического начала. В то же время по смыслу и стилистической экспрессии она является и наивысшим выражением разгула стихии, воплощенной здесь — впервые в поэме — романтической метафорой (*...вьюга долгим смехом Заливается...*).

Вся 12-я глава в целом — образец композиционной организованности[1]. Первая и последняя строфы начинаются почти одинаковыми стихами :

...Вдаль идут державным шагом...
...Так идут державным шагом...

1. Ср. описание ритмической композиции этой главы в статье П. А. Руднева « Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры... ». **Труды по русской и славянской филологии**, XVIII, Тарту, 1971, стр. 211-213.

Первые две строфы содержат повторенные (в рифме) слова : *...впереди, ...позади*. Эти же слова подхвачены в последней строфе, но в обратном расположении : *позади... впереди...* Последняя строфа (8 стихов) кажется зеркальным отражением первой и второй (тоже 8 стихов) :

1. *Это ветер с красным флагом*	ветер...
Разыгрался впереди...	...впереди
2. *Только нищий пес голодный*	пес...
Ковыляет позади...	...позади
8. *Позади — голодный пес*	Позади... пес
Впереди — с кровавым флагом...	Впереди...
Впереди — Исус Христос	...Христос

Теперь можно на новом, более высоком уровне констатировать, что глава 12-я образует контраст с главой 1-й : там — аморфная, намеренно неритмическая композиция, здесь — максимально ритмическая организованность, пронизывающая и всю главу в целом, и каждую ее клеточку. Поэма **Двенадцать**, как уже говорилось, замкнута в кольцо подобных, но и противоположных друг другу глав. Ее поэтическое содержание выражено в движении, сплетении и противоборстве двух тем, проходящих через всю симфоническую сюиту Блока : темы бури (*ветер — вьюга — ветер*), нарастающей и трансформирующейся от главы 1-й к 3-й и от 10-й к 12-й, и темы марша, ритмичность которого, тоже трансформируясь, неуклонно растет и достигает высшего предела в финале, где этот микроритм наконец приходит в соответствие с макроритмом поэмы, ее структурой.[1]

То, что Блок делал в **Возмездии** и **Двенадцати** бессознательно, другие поэты, учившиеся у Блока, творили по вполне определенному намерению. Более того, они еще и подчеркивали значение формы, заставляя ее оглядываться на себя, демонстрировать себя читателю. Г. О. Винокур называл « рефлективностью » слова его « обращенность на самого себя ».[2] В этом смысле можно говорить о « рефлективности » поэтической формы вообще, которая стала определенной после Хлебникова : обращенная не только во вне, но и сама на себя, форма, как любил говорить Бертольт Брехт, « показывает еще и самый показ ». В этом смысле интересен опыт Заболоцкого, одного из самых умных поэтов нашего времени.

1. Близкой проблематике посвящена статья М. Ройтерштейна « **Музыкальные** » **структуры в поэзии Блока.** In : **О музыке.** *Проблемы анализа.* М., « Советский композитор », 1974, стр. 323-343.

2. Г. О. Винокур. **Избранные работы по русскому языку.** М., Учпедгиз, 1959, стр. 392.

3. Словесная аналогия музыкально-симфоническому циклу.

Поэма Н. Заболоцкого **Город в степи.**

Музыка — в центре мира у Заболоцкого. Говоря о внутренней жизни человека или о жизни общества, об искусстве или природе, он неизменно говорит о музыке. Даже там, где, казалось бы, музыки нет, мысль о ней присутствует, угнездившись в том сокровенном, что является сущностью поэтического мировоззрения : в метафоре.

Крымский пейзаж у Заболоцкого :

Здесь море — дирижер, а резонатор — дали,
Концерт высоких волн здесь ясен наперед.
Здесь звук, задев скалу, скользит по вертикали,
И эхо средь камней танцует и поет.

Акустика вверху настроила ловушек,
Приблизила к ушам далекий ропот струй.
И стал здесь грохот бурь подобен грому пушек,
И, как цветок, расцвел девичий поцелуй.

(**Над морем**, 1956)

А вот — кавказский пейзаж, осень в Гомборском лесу :

Я лег на поляне, украшенной дубом,
Я весь растворился в пыланье огня.
Подобно бесчисленным арфам и трубам,
Кусты расступились и скрыли меня.
. . . .
С тех пор мне собратьями сделались горы,
И нет мне покоя, когда на трубе
Поют в сентябре золотые Гомборы
И гонят в просторы, и манят к себе.

(**Гомборский лес**, 1957)

Или — ординарный пассажирский самолет, уносящий автора из Москвы на Кавказ :

Я к музыке винтов прислушивался, я
Согласный хор винтов распределял на части,
Я изучал их песнь, я понимал их страсти,
Я сам изнемогал от счастья бытия.

(**Воздушное путешествие**, 1947)

Сравнивая южную и северную природу и отдавая предпочтение последней, Заболоцкий скажет :

Мне пели вечернюю песню
Аджарии сладкие травы.
. . . .
И синее-синее море
У берега бешено пело.

В противоположность этим ярким краям прекрасны своей скромностью рощи подмосковья,

Где нежная иволга стонет
Над бледным видением луга...

Цитируемое стихотворение — **Я трогал листы эвкалипта** (1947) — кончается картиной, обобщающей южную красоту, которая чужда поэту :

А в небе, седые от пыли,
Стояли камфарные лавры
И в бледные трубы трубили,
И в медные били литавры.

Музыкальные темы выражены в этом противопоставлении с большой отчетливостью. Яркая природа юга воплощается в броских, выпирающих аллитерациях : *Я трогал* ***листы*** *эвкалипта, Мне* ***пели*** *вечернюю* ***песню***... *Магнолия в* ***белом*** *уборе... И* **синее-синее** *море / У* ***берега*** **бешено** ***пело.*** Вторая тема дается в иных, более скромных и, как подмосковная природа, приглушенных созвучиях : *Мне* ***снились*** *московские рощи, / Где* **синее** ***небо*** *бледнее, / Растенья скромнее и проще. / Где* ***нежная*** *иволга сто-***нет...** (сни — син ; нее — не — нее — нее — не — нет).

У Заболоцкого весь мир проникнут стихией музыки, — безразлично, идет ли речь о мире звуков, или о мире оттенков, форм, цветов, объемов, предметов, растений, камней.

В поэме **Творцы дорог** (1947) центральное место занимает развернутая музыкальная метафора, обнаруживающая сущность мира, его душу :

Когда горят над сопками Стожары
И пенье сфер проносится вдали,
Колокола и сонные гитары
Им нежно откликаются с земли.
Есть хор цветов, неуловимый ухом,
Концерт тюльпанов и квартет лилей.
Быть может, только бабочкам и мухам
Он слышен ночью посреди полей.

В такую ночь, соперница лазурей,
Вся сопка дышит, звуками полна,
И тварь земная музыкальной бурей
До глубины души потрясена.
И,засыпая в первобытных норах,
Твердит она уже который век
Созвучье тех мелодий, о которых
Так редко вспоминает человек.

В системе Заболоцкого есть музыка слышная, и другая, которая действует на человека неведомо для него самого, — ее нельзя воспринять слухом, как нельзя глазом увидеть ультрафиолетовые лучи. Различие между слышным и неслышным, зримым и незримым для Заболоцкого необыкновенно важно ; понимать мир значит видеть и слышать то, что существует, составляет часть бытия, хотя как бы и не существует, ибо не воспринимается ни одним из пяти физических чувств. Таков мир, открывающийся в микроскопе :

Там я звездное чую дыханье,
Слышу речь органических масс
И стремительный шум созиданья,
Столь знакомый любому из нас.

(Сквозь волшебный прибор Левенгука, 1948)

Даже в обители мертвых звучит непонимаемая нами, недоступная нашему слуху музыка :

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых...

(Прощание с друзьями, 1952)

Так и в стихах Заболоцкого : нередко музыка явная, звучащая громким трубным звуком, фальшива и неприятна поэту, как *камфарные лавры*, поражающие глаз *в яростном блеске природы* кавказского побережья ; зато тихая, почти неслышная, а то и вовсе неощутимая физическими чувствами кажется подлинно прекрасной. Музыка эта скрыта, она не обнаруживается ни в программных заявлениях, ни в гулких звуковых перекличках аллитераций :

Есть таинство отзвуков. Может быть, нас
Затем и волнует оно,
Что каждое сердце предчувствует час,
Когда оно канет на дно.

(Гурзуф, 1949)

Исследователь Заболоцкого, автор лучшей работы о нем А. Македонов заметил, что « через все творчество Заболоцкого проходит образ и принцип оркестра, органа, гармонического и сложного многоголосья »[1] и что в произведениях зрелого периода « Заболоцкий достигает исключительного искусства симфонической музыки смыслов, деталей, словесных ладов, звуков ». А. Македонов неоднократно возвращается к слову « симфония » : он обнаруживает симфоническую структуру в стихотворении **Север** (1937), поэму **Творцы дорог** называет « симфонией труда и природы » и « симфонической лирической поэмой ». Однако слово « симфония » и под пером А. Македонова оказывается скорее метафорой, чем характеристикой. Между тем, намеренная симфоническая структура — реальное свойство ряда больших вещей Заболоцкого, среди которых и **Горийская симфония**, и **Север**, и **Творцы дорог**, и **Город в степи**.

Город в степи (1947) — описательное стихотворение о строительстве Караганды, состоящее из четырех частей. Часть 1 — вступление, выдержанное в торжественном тоне и сжато формулирующее идею всего произведения :

1.

Степным ветрам не писаны законы.
Пирамидальный склон воспламеня,
Всю ночь над нами тлеют терриконы —
Живые горы дыма и огня.
Куда ни глянь, от края и до края
На пьедесталах каменных пород
Стальные краны, в воздухе ныряя,
Свой медленный свершают оборот.
И вьется дым в искусственном ущелье,
И за составом движется состав,
И свищет ветер в бешеном веселье,
Над Казахстаном крылья распластав.

Здесь различаются две темы, главная и побочная, которые друг с другом контрастируют, но и дополняют одна другую : тема древней природы и тема преображающего ее человеческого труда. Первая дана в образах вольного степного ветра, обрамляющего этот эпизод, и *каменных пород*, на которых воздвигаются строительные краны. Начальный стих перекликается с двумя заключительными, но, в то же время, противоположен им. *Степным*

1. А. Македонов. **Николай Заболоцкий.** *Жизнь. Творчество. Метаморфозы.* Л., 1968, стр. 338.

ветрам не писаны законы — здесь ветры воплощают первобытный хаос дикой природы, однако тот же *ветер в бешеном веселье* олицетворяет ликование природы, подчиняющей себя разуму человека и его творчеству. Это тема побочная. Главная же — тема труда и творчества — выражается в специально-технической, терминологической лексике : *пирамидальный, терриконы, на пьедесталах, стальные краны, состав*. (Ср. иноязычно-терминологическую лексику в части 1 другого « симфонического » произведения 1947 года **Творцы дорог**, которое начинается стихами :

Рожок поет протяжно и уныло, —
Давно знакомый утренний сигнал !
Покуда медлит сонное светило,
В свои права вступает **аммонал**.
Над крутизною старого откоса
Уже трещат **бикфордовы шнуры**,
И вдруг — удар, и вздрогнула береза,
И взвыло чрево каменной горы.
И, выдохнув короткий белый пламень
Под напряженьем многих **атмосфер**,
Завыл, запел, взлетел под небо камень
И заволокся дымом весь **карьер**.

И здесь в единстве ямбического пятистопника сопряжены две противопоставленные друг другу природы : исконная, дочеловеческая, — и искусственная, созданная умом и руками человека ; в **Творцах дорог** поэзия на стороне второй, хотя ею проникнут и хаос первой. Противопоставление обеих природ дано как столкновение стилистических и семантических тем, особенно ясно выраженных в системе перекрестных рифм : *светило* (1), *аммонал* (2), *откоса* (1), *бикфордовы шнуры* (2), *береза* (1) ... *пламень* (1), *атмосфер* (2), *камень* (1), *карьер* (2). Эта часть 1 кончается четверостишием, в котором стилистическое противопоставление дано с отчетливостью формулы (речь идет о камнях, рухнувших наземь в результате взрыва — они тут названы « мгновенно отвердевшие грома ») :

Еще прохлада дышит вековая
Над грудью *их, еще курится пыль,*
Но **экскаватор**, *черный* **ковш** *вздымая,*
Уж сыплет их, урча, в **автомобиль**.

Мы выделяем прямым шрифтом те элементы текста, которые особо важны для темы 1, полужирным корпусом — для темы 2).

В **Городе в степи** метафорический строй части 1 таков, что искусственные, волей и трудом человека созданные предметы и факты приравниваются к стихиям природы, отождествляются с ними. Терриконы — это *живые горы дыма и огня*, пробитый в горах проход — это ущелье, хотя и искусственное ; с другой стороны, факты природы метафорически отождествлены с делом человеческих рук : *пирамидальный склон, На пьедесталах каменных пород*. В метафоре осуществляется взаимопроникновение обеих тем, она выражает идею единства естественной природы и природы второй, искусственной : между ними здесь нет борьбы, а есть именно единство, хотя стилистически обе темы не слиты, а противопоставлены. Единству способствует и синтаксис сложных фраз, в котором главную роль играют торжественно-медлительные деепричастия — *воспламеня, ныряя, распластав* — выражающие одновременность обеих тем, сотворчество обеих природ. Наконец, для тональности всей части важны и эпические анафоры — трижды повторенный союз *и*, уравнивающий обе природы, технику и ветер : *И вьется дым..., И за составом..., И свищет ветер...*

Часть 2 начинается группой риторических восклицаний и вопросов, открывающих описание нового города в степи :

2.

Какой простор для мысли и труда !
Какая сила дерзости и воли !
Кто, чародей, в необозримом поле
Воздвиг потомству эти города ?
Кто выстроил пролеты колоннад,
Кто вылепил гирлянды на фронтонах,
Кто средь степей разбил испепеленных
Фонтанами взрывающийся сад ?

Строки, объединенные анафорическими *кто*, ориентированы на « торжественную оду » XVIII века, — прежде всего на Ломоносова, для которого такой прием обычен. В одной из ломоносовских од читаем вопросы, обращенные к побежденной Турции :

Где ныне похвальба твоя ?
Где дерзость ? где в бою упорство ?
Где злость на северны края ?
Стамбул, где наших войск прозорство ?...

(**Ода на взятие Хотина**, 1739)

Другая ода открывается цепью таких риторических вопросов :

Какой приятный Зефир веет,
И нову силу в чувства льет ?
Какая красота яснеет ?
Что все умы к себе влечет ?...

(Ода на прибытие императрицы Елисаветы в Санкт-Петербург, 1742)

Таким образом, часть 2 у Заболоцкого начинается стилистической темой, которую можно назвать « ломоносовской ». Она обновлена терминологической лексикой, далекой от стилистики « торжественных од » (*пролеты колоннад, гирлянды на фронтонах, фонтаны*) и вступающей в противоречие с народно-архаическим словом *чародей*, а также с устарелым строем предложения, включающим в себя это слово (*Кто, чародей, в необозримом поле...*). « Ломоносовская тема » сменяется репризой побочной темы из части 1 (ПТ-1) — возвращается *ветер*, сопровождаемый прежним сказуемым *свищет*, которое ныне входит в целую группу глаголов, — это своеобразная разработка ПТ-1 ; теперь она включает в себя и монумент Ленина, — он связан с главной темой части 1 (ГТ-1), и входит в состав темы природы, ПТ, что еще и подчеркнуто репризой анафорических структур с союзом *и* и деепричастных конструкций (мы их выделяем полужирным корпусом) :

А ветер стонет, свищет и гудит,
Рвет вымпела, над башнями играя,
И изваянье Ленина стоит,
В седые степи руку **простирая.**
И степь пылает на исходе дня, —
И тень руки ложится на равнины,
И в честь вождя заводят песнь акыны,
Над инструментом голову **склоня.**

Возникает новая тема, центральная для части 2 и строящаяся по иным стилистическим законам — тема музыки :

И затихают шорохи и вздохи,
И замолкают птичьи голоса,
И вопль певца из струнной суматохи,
Как вольный беркут, мчится в небеса.
Летит, летит, летит... остановился...
И замер где-то в солнце... А внизу
Переполох восторга прокатился,
Туманных струн рассыпав бирюзу.
Но странный голос, полный ликованья,
Уже вступил в особый мир чудес,

И целый город, затаив дыханье,
Следит за ним под куполом небес.

Тема казахской музыки характеризуется странными (ср. *странный голос*) словесными сочетаниями, говорящими о резкой ее, этой музыки, непривычности для европейского слуха : *вопль певца из струнной суматохи* — оба сочетания невероятны, почти неправдоподобны, как и *переполох восторга*, или *С туманных струн рассыпав бирюзу*. Этот кусок, все 12 стихов, отмечен печатью алогизма, фантастики, свойственных — с точки зрения европейца — искусству, о котором здесь идет речь. Помимо уже отмеченных сочетаний, это еще и такие : *...замер где-то в солнце, странный голос... вступил в особый мир чудес* и т. д.

Затем реприза :

И Ленин смотрит в глубь седых степей...

Седые степи — сочетание редкостное, поэтому его повторение приобретает особую выразительность и воспринимается сознанием как явная реприза.

И Ленин смотрит в глубь седых степей,
И думою чело его объято,
И песнь летит, привольна и крылата,
И, кажется, конца не будет ей.

В последних двух строках — еще одна реприза, соединяющая тему песни с темой ветра (ср. в конце части 1 : *...свищет ветер... Над Казахстаном крылья распластав*) : метафоры *ветер-птица* и *песня-птица* (ср. *как вольный беркут*) сближают казахское народное искусство с природой Казахстана. Концовка части 2 тем самым сближается с концовкой части 1, и это еще подкрепляется повтором конструкции с анафорическим *и*. Наконец, заключительные четыре стиха части 2, вводящие новую тему, воспринимаются как своеобразная кода :

И далеко, в сиянии зари,
В своих широких шляпах из брезента,
Шахтеры вторят звону инструмента
И поднимают к небу фонари.

Здесь возвращается специально-терминологическая лексика, которая, как мы видели, характерна для ГТ-1 (ср. там — *пирамидальный, терриконы, пьедесталы, составы* ; здесь — *брезент, шахтеры, инструмент*).

Часть 3 образно-стилистически резко отделена от предшествующего. Там было свойственное торжественной оде единство стиля, и даже звучащие по-иностранному слова типа *терриконы* оказывались включенными в общее медлительно-величавое движение фраз, опирающихся на деепричастные обороты. В части 3, в первом же ее стихе звучит стилистический диссонанс, кажущийся невозможным и сглаженный лишь общим нивелирующим движением ямбического пятистопника :

Гомер степей на пегой лошаденке...

Автор вернулся к акыну, чей *странный голос* звучал в части 2 и который теперь обозначается возвышенной перифразой, контрастирующей с подчеркнуто-разговорным сочетанием *на пегой лошаденке*. Перифразы подобного типа пройдут через всю часть 3, определяя неожиданно появившийся здесь своеобразно-трагический образ верблюда, — символ древних традиций казахского быта и культуры :

3.

Гомер степей на пегой лошаденке
Несется вдаль, стремительно красив.
Вослед ему летят сизоворонки,
Головки на закат поворотив.
И вот, ступив ногой на солончак,
Стоит верблюд, Ассаргадон пустыни,
Дитя печали, гнева и гордыни,
С тысячелетней тяжестью в очах.
Косматый лебедь каменного века,
Он плачет так, что слушать нету сил,
Как будто он, скиталец и калека,
Вкусив пространства, счастья не вкусил.
Закинув темя за предел земной,
Он медленно ворочает глазами,
И тамариск, обрызганный слезами,
Шумит пред ним серебряной волной.

Эта часть складывается из движения двух противоположных тем. Первая, включающая неожиданные до взрывчатости словосочетания (*Гомер степей на пегой лошаденке* — ср. также *стремительно красив*) и столь же неожиданные в общей системе текста слова с уменьшительными суффиксами (*лошаденка, головки*), динамична : *Гомер степей... несется вдаль, Вослед ему летят сизоворонки..., стремительно красив*. Вторая — статична : неподвижность ее выражена и в смене ряда синонимических перифраз,

задерживающих повествование (своеобразная ретардация) : *верблюд, Ассаргадон пустыни, / Дитя печали, гнева и гордыни... / Косматый лебедь каменного века...* Статичность еще усилена предельно крупным планом кадра, укрупняемого по мере развития темы : от общего абриса верблюда, который стоит, *ступив ногой на солончак*, до одних только его зрачков — *закинув темя за предел земной,/Он медленно ворочает глазами* — и стеблей тамариска, на которых висят капли слез.

В общем контексте поэмы часть 3 играет роль, сходную с той, которую в сонатно-симфоническом цикле играет скерцо. Движение и неподвижность : таковы противоречивые темы этой части, отличающиеся и по настроению — веселому, ликующему в первой теме, угрюмому, печальному во второй.

Часть 4 — финал. Она вбирает в себя основные мотивы, уже звучавшие в трех частях поэмы, обобщает их, придает этой концентрации тем и образов итоговый характер.

Открывается она динамической картиной, продолжающей тему *Гомера степей*, который *несется вдаль* и, в то же время, эта динамика представляет контраст к статическому изображению верблюда, напоминающему монументальное изваяние. Первая же фраза части 4 нагнетает стремительные глаголы :

4.

Надев остроконечные папахи
И наклонясь на гриву скакуна,
Вокруг отар во весь опор казахи
Несутся, вьются, стиснув стремена.
И стрепет, вылетев из-под копыт,
Шарахается в поле, как лазутчик,
И солнце жжет верхи сухих колючек,
И на сто верст простор вокруг открыт.

Следует реприза из части 2 — возникает снова монумент Ленина и, одновременно, стаи птиц (ср. *замолкают птичьи голоса, как вольный беркут, летят сизоворонки*) и домбра (ср. *Над инструментом голову склоня*) :

И Ленин на холме Караганды
Глядит в необозримые просторы,
И вкруг него ликуют птичьи хоры,
Звенит домбра и плещет ток воды.

Концовка финала — реприза, объединяющая мотивы из частей 1, 2 и 3 :

И за составом движется состав,
И льется уголь из подземной клети,
И ветер гонит тьму тысячелетий,
Над Казахстаном крылья распластав.

Ср. в этих четырех строках первую — со строкой из части 1 : *И за составом движется состав ; ветер* из третьей строки с *ветром* из части 1 — *И свищет ветер в бешеном веселье*, а также из части 2 — *А ветер стонет, свищет и гудит* ; сочетание *тьму тысячелетий* подхватывает строку из части 3 о верблюде — *С тысячелетней тяжестью в очах* ; наконец, последняя строка повторяет последнюю строку части 1.

Как это и бывает обычно в симфонии, финал представляет собой как бы апофеоз, в котором звучат все инструменты оркестра — все темы, разрабатывавшиеся ранее в сонатно-симфоническом цикле, сливаются в единстве народного торжества (ср. аналогичную концовку поэмы **Творцы дорог**, где после части, посвященной сокровенной музыке цветов и насекомых, следует финал, открывающийся стихами апофеоза :

Рожок гудел, и сопка клокотала,
Узкоколейка пела у реки.
Подобье циклопического вала
Пересекало древний мир тайги.
Здесь, в первобытном капище природы,
В необозримом вареве болот,
Врубаясь в лес, проваливаясь в воды,
Срываясь с круч, мы двигались вперед.
Нас ветер бил с Амура и Амгуни,
Трубил нам лось, и волк нам выл вослед...)

В поэме Заболоцкого **Город в степи** не следует, конечно, искать полного подобия музыкальной форме симфонии. Но важнейший ее принцип здесь воссоздан в словесном материале, и, главное, соотношение четырех частей поэмы подобно соотношению частей в симфонии. О частях поэмы можно сказать то же, что говорит исследователь музыки о симфонии : « ...совокупность таких частей охватывает разные стороны действительности, основные типы переживаний, основные 'точки зрения' художника на мир : охватывает область драматического (первая часть), лирического (медленная часть), жанрово-характерного, бытового (менуэт, многие скерцо), эпического (финал, под эпическим здесь

подразумевается не спокойная форма повествования, а народность, массовость как содержание финала, например, образ народа как бессмертного источника вечно обновляющейся жизни, творца истории и т. п.) »[1]. Понятно, что в симфонии жанрово-характерное должно получить скорее всего обличие танца — в поэме « бытовое » может быть естественнее выражено иными средствами : слово обладает иными возможностями, чем музыкальные звуки. Однако функция данного композиционного элемента та же : поэтому можно условно говорить о « словесном скерцо » там, где лишь функция соответствующей части сходна с функцией скерцо в симфонии.

Такова структура **Города в степи**, понимание которой значительно обогащает поэму Заболоцкого. В общем строе этой действительно « словесной симфонии » приобретают особое значение темы-образы ветра, верблюда, музыки (песнь акына), труда, — наконец, монумента, символизирующего динамику творческого порыва, который противопоставлен тысячелетней неподвижности древнего Востока.

Авторы популярных пособий по музыке охотно поясняют структуру симфонии посредством литературы. В одной из таких книг, например, читаем : « Наиболее правильно сравнить симфонию с романом » ; далее указывается на то, что в романе « чередуются и переплетаются действия героев, обстоятельства их жизни, описание природы, описание второстепенных событий, а также авторские мысли и описания », между тем как в симфонии « основная мысль произведения, основная его идея наиболее полно излагается в первой части, а разрешение главной проблемы, обозначенной в первой части, наступает в том или ином виде только в финале »[2] и т. д.

Возможно, что такие аналогии методически мотивированы. Многие произведения лирической поэзии и, в особенности, лирические поэмы нельзя понять, исходя из законов прозаического повествования — для их истолкования требуется привлечение принципов музыкальной композиции. Как и в музыке, элементы ритма, синтаксиса, стилистической экспрессии приобретают смысл лишь в системе произведения, лишь в контексте, в котором на долю каждого элемента выпадает та или иная окказиональная функция. Содержание произведения невыводимо из отдельных элементов и даже из суммы этих элементов : лишь сплетение,

1. Л. Мазель. **Строение музыкальных произведений.** М., 1960, стр. 402.
2. А. Чернов. **Как слушать музыку.** Выпуск 2. Л., 1961, стр. 45.

противоборство, взаимное притягивание и отталкивание стилистических тем формируют содержание. Разумеется, отличия словесно-художественного произведения от музыкального существенны : слова и словосочетания значимы и сами по себе, вне контекста, тогда как звуки семантически пусты и в лучшем случае несут некоторую эмоциональную экспрессию. Однако слишком часто не только малоискушенные читатели, но и критики интерпретируют произведение, исходя из одного лишь смыслового содержания составляющих его слов и предложений. Впадать в столь обычную вульгаризацию так же неверно, как впадать в иную крайность и видеть в словесном произведении только сочетание звуков и ритмов.[1] И. Бунин однажды сказал, имея в виду свой рассказ **Господин из Сан-Франциско** : « ...я здесь, в 'Господине из Сан-Франциско', развил в высшей степени свойственный всякой мировой душе симфонизм, то есть не столько логическое, сколько музыкальное построение художественной прозы с переменами ритма, вариациями, переходами от одного музыкального ключа в другой — словом, в том контрапункте, который сделал некоторую попытку применить, например, Лев Толстой в 'Войне и мире' : смерть Болконского и пр. ».[2] Формулировка Бунина (симфонизм — это « не столько логическое, сколько музыкальное построение »), ограниченно верная по отношению к прозе, безусловно точна, если иметь в виду композицию произведений поэтических.

1. Ср. : И. Б. Роднянская. **Слово и « музыка » в лирическом стихотворении.** В сб. : **Слово и образ.** М., 1964, стр. 232.

2. Валентин Катаев. **Святой колодец. Трава забвенья.** М., 1969, стр. 193.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

« Материя стиха » — это совокупность тех элементов поэтического искусства, которые даны в непосредственном физическом ощущении. Автор не стремился их исчерпать, — за пределами книги остались некоторые факты, заслуживающие рассмотрения в этом ряду, но либо еще недостаточно изученные, либо, напротив, уже ставшие предметом специальных монографий. К их числу относятся : поэтическая фразеология (эта тема лишь затронута в главе II), ее формы на разных этапах развития русской поэзии и ее отношения с антифразеологическими поэтическими системами ; проблема жанров и связанных с ними стилистических ресурсов поэзии ; различные формы ритма (от метрических структур до сложно-строфических и астрофических композиций) ; метафора и ее роль в художественном мире поэта — от внеконтекстных, условных метафорических перифраз классицизма до сугубо-индивидуальных, одноразовых метафор новейшей поэзии. Автор надеется в дальнейшем обратиться к названным проблемам. В этой книге он стремился рассмотреть то, что ему казалось наиболее важным, сказать это здесь и сейчас, иногда разрабатывая отдельные темы подробно, иногда лишь намечая пути их разрешения. Автор сознает эту неравномерность — она входила в его намерения и определялась современным уровнем изучения эстетики стиха.

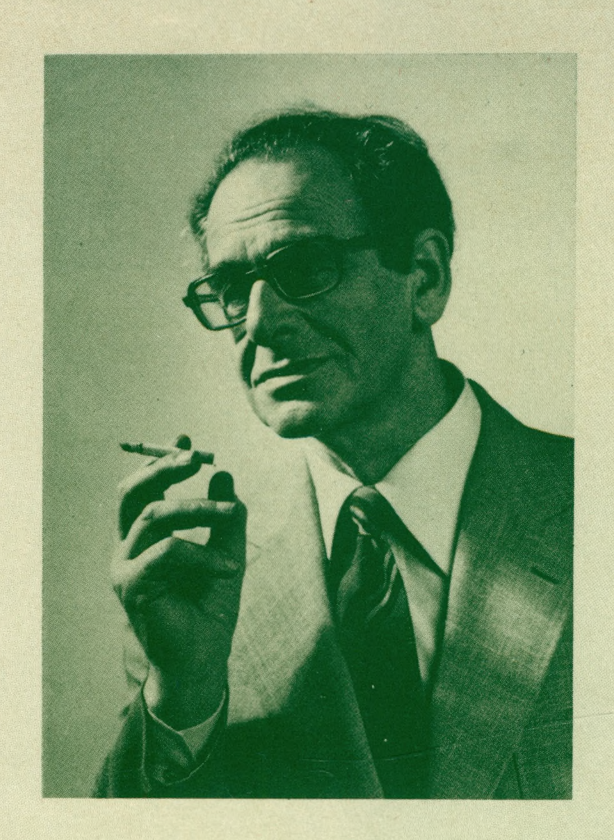
1969-1976

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ОГЛАВЛЕНИЕ

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JUIN 1978 PAR
L'IMPRIMERIE CH. CORLET
14110 CONDÉ-SUR-NOIREAU

N° d'Imprimeur : 2257
Dépôt légal : 2e trimestre 1978



Ефим Григорьевич Эткинд (род. в 1918 г.) окончил Ленинградский Университет, участвовал в войне (1942-1945 гг.) на Карельском и Украинском фронтах, встретил победу в Австрии; после этого преподавал в Ленинграде. Там же защитил обе диссертации : кандидатскую (*Романы Золя 60-х годов*, 1947) и докторскую (*Сопоставительная стилистика как основа теории перевода*, 1965). В 1974 году лишен ученых степеней кандидата и доктора наук, звания профессора, исключен из Союза писателей СССР. В октябре этого года принужден уехать из СССР. С конца 1974 г. Е. Эткинд — профессор в Нантере (Université de Paris X — Nanterre). В июне 1975 г. в Сорбонне защитил докторскую диссертацию на тему : *Материя стиха и проблемы поэтического перевода.*

ХЕРАСКОВ • ДЕРЖАВИН • КРЫЛОВ • ЖУКОВСКИЙ • БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ • РЫЛЕЕВ • БАРАТЫНСКИЙ • ДЕЛЬВИГ • ПУШКИН • ДАВЫДОВ • ВЯЗЕМСКИЙ • ЛЕРМОНТОВ • ТЮТЧЕВ • ФЕТ • НЕКРАСОВ • БАЛЬМОНТ • БРЮСОВ • АНДРЕЙ БЕЛЫЙ • БЛОК • ГУМИЛЕВ • ХЛЕБНИКОВ • МАЯКОВСКИЙ • БУНИН • МАНДЕЛЬШТАМ • ЦВЕТАЕВА • АСЕЕВ • ПАСТЕРНАК • АХМАТОВА • ЗАБОЛОЦКИЙ • СУРКОВ • ТВАРДОВСКИЙ • МАРТЫНОВ • БРОДСКИЙ •

ISBN 2-7204-0134-X